Pa-ra ser es-cri-tor

Para ser escritor hay que aprender a mirarse desde fuera, ver una ciudad como si fuese la primera vez, vivificando el espacio, hacer hipótesis sobre las vidas imaginarias de transeúntes o pasajeros de un autobús. La idea es que la literatura es siempre una cuestión de punto de vista y de que no hay tema que se repita si se cuenta de otro modo. (...)

DOROTHEA BRANDE

C/T

Pa-ra ser es-cri-tor

Para ser escritor hay que aprender a mirarse desde fuera, ver una ciudad como si fuese la primera vez, vivificando el espacio, hacer hipótesis sobre las vidas imaginarias de transeúntes o pasajeros de un autobús. La idea es que la literatura es siempre una cuestión de punto de vista y de que no hay tema que se repita si se cuenta de otro modo. (...)

DOROTHEA BRANDE

C/T

Título original: Becoming a Writer

© Jeremy P. Tarcher a member of Penguin Group (USA) LLC.

Penguin Random House Company

De esta es edición:

© Círculo de Tiza (Derecho y Revés, S.L.), 2015 Madrid

www.circulodetiza.es

© del prólogo: Marta Sanz, 2015

© del prólogo de Malcom Bradbury, 1996

© del prólogo de John Braine: Pat Braine, 1983

© del prólogo de John Gardner, 1981

© de la traducción: Eva Cruz, 2015

© de la fotografía: Corbis

Primera edición: Marzo 2015

Diseño gráfico: Miguel Sánchez Lindo

ISBN: 978-84–120532-8-9

Depósito legal: M-36063-2014

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo del editor

Pa-ra ser es-cri-tor

DOROTHEA BRANDE

Índice

Un manual vintage para escritores Marta Sanz

Prólogo de Malcolm Bradbury

Prólogo de John Braine

Prólogo de John Gardner

A modo de introducción

Las cuatro dificultades

Cómo son los escritores

Las ventajas de la duplicidad

Interludio: sobre los consejos

Empleando el inconsciente

Escribir con horario

La primera revisión

El crítico trabaja con su propio material

Leer como un escritor

Sobre la imitación

Aprendiendo a mirar de nuevo

La fuente de la originalidad

El recreo del escritor

La historia de práctica

El gran descubrimiento

La tercera persona, el genio

La magia del escritor

A modo de conclusión: algunos puntos prosaicos

Bibliografía

Un manual vintage para escritores

Marta Sanz

Cuando Dorothea Brande publica Para ser escritor aún no se habían inventado los ordenadores personales ni la telefonía móvil. Tampoco se había vivido el trauma de la Segunda Guerra Mundial, aunque la cosa no dejaba de estar caliente. En la época en que Mrs. Brande escribe su texto —¿un tratado?, ¿un manual?— aún no se habían comercializado los bolígrafos —la patente de Biro es de 1938— y, salvo honrosas excepciones, los escritores no andábamos especialmente emperrados en descoyuntar los géneros como las reses antes de exhibirse sobre el mostrador de la carnicería. En 1934 fumar no era tan malo. No del todo. Aún no existían las bombillas de bajo consumo ni se había purificado y comercializado la penicilina. Ni el LSD. Tampoco se habían desarrollado estudios sobre los efectos en la creatividad derivados del consumo de ácido: de haber sido así, Dorothea Brande lo habría apuntado en su cuaderno con un lápiz de mina de dureza mediana —para fijar sin emborronar— y lo habría tenido en consideración.

Subrayo estos datos porque, al leer Para ser escritor, experimento sensaciones contradictorias que posiblemente nacen de la mala costumbre de obviar los contextos históricos, de la desubicación temporal y de la prepotencia que nos da el paso del tiempo. La evolución. Lo que hemos aprendido o desaprendido —como dicen ahora los anuncios de detergente—. Porque el libro de Dorothea Brande trabaja con ideas ante las que hoy podemos reaccionar con escepticismo y, a la vez, nos ofrece enseñanzas que sobresalen por su modernidad y su perdurabilidad.

En Para ser escritor se exponen principios teóricos y se sugieren actividades que me hacen sonreír, me suscitan algo parecido a la ternura y me llevan a imaginar a su autora como una versión de Mary Poppins, personaje que precisamente sale a la palestra literaria en 1934 fruto de la imaginación —y del esfuerzo— de P.L.

Travers: Brande, institutriz de escritura creativa que aún cree en la magia, se aproxima a los aprendices de escritor con una cucharada rebosante de jarabe rosa. Ha pergeñado un plan de vida integral para cultivar el temperamento del escritor. Cuando esta maligna lectora del siglo XXI ya está frotándose las manos evocando las poses forzadas de un estereotipado temperamento de escritor, entre histérico y borrachuzo, Mrs. Brande me gana por la mano y aclara que dicho temperamento nada tiene que ver con el noctambulismo, la bohemia o las rabietas, con la propensión a sentirse víctima de un martirio o con la vanidad, sino con ciertos patrones de conducta «distintos a los del trabajador común». El artista es una persona más «versátil, empática y estudiosa (…) menos a merced de las ideas de la multitud». Comparto la esperanza de que los artistas —los escritores… ¿son artistas?— disientan del lugar común, vean más allá —no hablo de Dios sino de lo que sucede a ras de suelo o delante de nuestras narices— y se resistan. Ojalá.

Dorothea Brande conserva una visión mitificada de los escritores que, para ella, no son exactamente lo mismo que las personas que escriben. La diferenciación me parece acertadísima pero no por las razones que ella aduce: para mí, la distinción se relaciona con la comunidad que acepta o no al escritor como tal; para ella, se basa en la existencia de un espíritu superior al que, sin embargo, puede aspirar esa gente de a pie que no se resigna ante la idea de que el genio no se puede enseñar. A la metodología de Brande subyace una potente propuesta ideológica: partiendo de la premisa de que hay seres humanos más capaces que otros —¿más dotados?, ¿más desinhibidos?, ¿más sensibles?, ¿más observadores?, ¿con más facultades introspectivas?, ¿más mágicos?—, partiendo de una diferencia —¿genética?, ¿social?, ¿educativa, ¿económica? Brande no se mete en esos jardines—, en Para ser escritor se aboga por la posibilidad de democratizar la literatura, de hacerla accesible, a través de las enseñanzas literarias. Yo fui a una escuela de letras e imparto talleres de lectura crítica porque tengo esa misma convicción. Sin embargo, a veces temo que todos seamos una pandilla de charlatanes. Corremos el riesgo de vender humo y tal vez no deberíamos enseñar nada que no estuviese íntimamente ligado a la prueba del nueve de nuestra experiencia siempre puesta en relación con el estado de nuestro campo cultural.

La profesora Brande no se dirige al que nace sabiendo, sino que se propone «enseñar al novato a hacer, por artificio, lo que el escritor de raza hace de manera espontánea». Se propone sacar de cada aprendiz su parte de genio. La presuposición de la existencia de escritores de raza o del genio podría ser hoy asunto de controversia. Pero Brande —¡Poppins!— mantiene que «la magia existe y se puede enseñar» y la magia, en gran medida, nace de la rentabilización de los materiales del inconsciente. Brande parte de oposiciones como imaginación/voluntad, vocación/profesión, magia/oficio, inconsciente/consciente, infantil/adulto, cerebro derecho/cerebro izquierdo, intuición/instrucción, Id/Ego —etc.—, y busca que las fronteras se desdibujen para que la escritura fluya de manera natural. Para que esa fluidez sea posible somete a sus estudiantes a un programa de simpáticas contorsiones y divertidos forzamientos. La educación es violencia. Aunque a veces disimule. Se trata de forjar un carácter, construir un temperamento, propiciar una actitud que «enseñará al principiante no a escribir, sino a convertirse en escritor». A Dorothea Brande le interesan poco los aspectos retóricos o lingüísticos de la escritura literaria: el que espere encontrar en Para ser escritor recetas que demonicen sistemáticamente el uso de los epítetos deberá ir buscando otro manual en las estanterías.

La profesora nos plantea un plan de trabajo —¿un manual de autoayuda?— que nos haga sentirnos escritores, una conmovedora tabla de gimnasia y magnesia, una ascesis psicoanalítica y un camino de perfección a la manera del Siddhartha de Hesse. Las instrucciones son claras y desprenden un atractivo aroma de otra época —¿o quizá de esta época más que de ninguna?—: buscar una rutina «simple y sana», una dieta conveniente; elegir bien a los amigos; no tener ni mucha ni poca vida social; no leer mientras se escribe; no imitar de un modo plano; escribir nada más levantarse de la cama; buscar un hueco de quince minutos diarios para dedicarlos a la escritura; evitar las contracturas musculares derivadas del esfuerzo físico que conlleva la acción de mecanografiar; ser autocrítico; observar un péndulo sobre un papel para certificar que no siempre la voluntad fuerza la imaginación; dejar la mente en blanco a base de ejercicios monótonos que conduzcan a un estado casi de sonambulismo —¿auto-hipnosis? ¡Svengali!— previo al desencadenamiento de la escritura… Mrs.

Brande remata su tratado con unos radicalmente analógicos y comiquísimos puntos prosaicos —así los llama ella— que posiblemente sirvan para cuidar la salud de este gremio —¿profesional?, ¿sacerdotal?, ¿ni lo uno ni lo otro?— que tiende a la hipocondría o a la ignorancia de las más elementales normas de higiene mental y física. A saber: aprende a escribir a máquina, ten dos máquinas de escribir, saquea las papelerías buscando el mejor lápiz o el papel más adecuado, no tomes demasiado café, sustitúyelo por mate en la medida de lo posible… Oímos de fondo la famosa composición de Glenn Miller —¡En forma!— y nos damos cuenta de que cualquier actividad creativa es una ascesis que requiere un calentamiento. Hay un regusto puritano y a la vez el anuncio de la llegada de una pedagogía moderna que en mi generación produce cierta sensación de embuste o peligro: el profesor pide a sus alumnos que hagan respiraciones cerrando los ojos antes de empezar la clase y yo me asusto...

Desde una perspectiva actual, es indudable el aura vintage de Para ser escritor. El poso ideológico de un incipiente american way of life que se manifiesta en la didáctica de la escritura creativa. La posibilidad del hombre —o la mujer— hechos a sí mismos. El anticipo de una corrección política, en proceso de gestación, que se pone de manifiesto en la sugerencia de no leer nunca en voz alta los trabajos de los alumnos: el material es demasiado sensible, la susceptibilidad enorme, el pudor infinito… Hay algo de inocencia bienintencionada en la apelación a ese escritor o escritora medios, a los que Brande tutea casi como la locutora de uno de esos programas radiofónicos a los que la audiencia acude pidiendo consejo. Los lectores del siglo XXI volvemos a esbozar una sonrisa cuando la autora se declara capaz de diferenciar a un novelista, un cuentista o un ensayista en ciernes leyendo los textos que el aprendiz produce de buena mañana, en ayunas, antes de ponerse a hacer cualquier otra cosa. La lección es que todos los problemas se pueden simplificar —también los de los escritores, que Brande reduce a cuatro— y que todos somos capaces de perfeccionar nuestras habilidades gracias a ciertas medidas de control paradójicamente destinadas a la liberación y la máxima rentabilización de las potencias del inconsciente. Brande aplica, al fin y al cabo, el precepto de que la mayor creatividad es la que brota entre los cauces más estrechos y las normas más inflexibles.

Asimismo, adopta el modelo renacentista de imitación ecléctica para resolver la cuestión de la originalidad en la escritura. En esas asunciones de los códigos del clasicismo, Mrs. Brande acierta de pleno.

La sobrevaloración de la vida interior sigue constituyendo un mito fundacional de la literatura entendida como epifanía, como toma de contacto del escritor con los santuarios de la infancia y recuerdo de las primeras veces. Esa impronta freudiana, que reconocemos en autores como Mann o Pavese, forma también parte de las convicciones en las que se asienta la metodología de Dorothea Brande. En este sentido, son representativas —y seguramente aún útiles— las actividades diseñadas para sus talleres: aprender a mirarse desde fuera, ver una ciudad como si fuese la primera vez vivificando el espacio, hacer hipótesis sobre las vidas imaginarias de transeúntes o pasajeros de un autobús… Hay algunos fogonazos de lucidez absoluta que no podemos dejar de comentar: la idea de que la literatura siempre es una cuestión de punto de vista y de que no hay tema que se repita si se cuenta de otro modo; la convicción de que el conocimiento nunca estorba el placer de la lectura, sino que lo acrecienta; la necesidad de leer para escribir poniéndose en la piel de un escritor e intentando dilucidar cómo desde la experiencia se resuelven los obstáculos y las preguntas que plantea cada texto; la posibilidad de leer dos veces el mismo libro para conseguir llevar a cabo una única lectura en la que se conjuguen armónica e imperceptiblemente el placer y la crítica; la conveniencia de que los escritores hallen un punto medio entre las tendencias a ser condescendiente o autodestructivo; la amenaza de que «la envidia, la depresión, el resentimiento» puedan envenenar «las fuentes mismas de las que mana tu trabajo».

En Para ser escritor encontramos dos ejemplos que nos permiten apreciar esa combinación de lo retro y lo avanzado, de lo ingenuo y lo reflexivo, que nos ayuda a valorar en su contexto la verdadera dimensión de la propuesta de Brande. El primero consiste en una recomendación de Henry James de la que Dorothea Brande se apropia: «Intenta ser una de esas personas a las que no se les escapa nada». La autora interpreta a James proponiendo a los escritores en potencia que lo miren todo de nuevo con la avidez de sus cinco años; seguro que coincidimos en que una de las condiciones básicas

para ser escritor es observar, ser curioso, travestirse en mirón y distinguir, a través del agujero de la cerradura, las luces y las sombras proyectadas en los ángulos secretos de una alcoba… Albergo la sospecha de que el consejo jamesiano contiene un poquito más de maldad y de colmillo retorcido: esas personas a las que no se les escapa nada no proyectan la mirada limpia y sorprendida que propone Brande, sino que suelen usar la mira telescópica del perro viejo, los ojos de mono de un Humbert Humbert, el microscopio que detecta las pequeñas lesiones —también las costras— que se quedan pegadas a la retina con el paso de los años.

El segundo ejemplo se encuentra en el epígrafe donde la autora habla de la escritura literaria como persuasión. Argumenta que, si al final de lo que se trata es de persuadir a los lectores, lo más conveniente es haber buscado una respuesta ante las grandes preguntas de la vida. Antes de hablar —escribir— conviene haber pensado. Cuando alguien toma la palabra y se compromete públicamente con su escritura es porque tiene algo que decir. Algo que aportar al conjunto de la comunidad. Esa es una actitud honesta más allá de la búsqueda de una imposible originalidad esencial que a veces lleva a los escritores menos experimentados a la mímesis plana de supuestos modelos «originales» —no puedo evitar acordarme del escritor plagiario y de lo mucho que respetan a Faulkner en el pueblo de Amanece que no es poco—. Comparto ese punto de vista, pero el encanto de este libro no se centra tanto en la sensatez de esa posición, como en la temeridad de una Dorothea Brande que se atreve a formular en voz alta esas grandes preguntas a las que hay que buscar respuesta: «¿Crees en Dios?, ¿te gustan los hombres?, ¿las mujeres?, ¿los niños?, ¿crees en el matrimonio?», interpela Brande a los usuarios de su manual. Y esa falta de prevención, ese ápice de soberbia naif, resultan del todo encantadores.

Marta Sanz

2015

Prólogo de Malcolm Bradbury

Ha sido mi destino leer un gran número de libros sobre cómo ser escritor, cómo escribir, cómo escribir ficción. La mayoría están llenos de buenas intenciones y consejos de andar por casa, y muchas veces tienen bastante utilidad práctica: enseñar a un autor en ciernes las reglas básicas de la narración y del género, explorando los problemas de organización y las dificultades que surgen en la escritura de novelas, relatos, poemas y obras de teatro. Como podrán adivinar, los mejores suelen ser aquellos escritos por escritores distinguidos, por esas personas que han aprendido a través de su propio esfuerzo y producido los mejores resultados. Pero en general se trata de un género poco inspirado, y el mayor peligro es que enseña reglas mecánicas, prácticas simples, rutinas convencionales —justamente esas mismas reglas que cualquier escritor original tiende a romper—. La esencia de la escritura seria es que no se trata de luchar por repetir lo que han hecho otros, sino de luchar por no hacerlo. Es cierto que los escritores más interesantes tienen un sentido profundo de cuáles son las reglas y las convenciones clave de la escritura. Pero no están intentando copiar un género, una tradición, un conjunto de hábitos, sino que intentan ampliarlos, por medio de la fortaleza de su visión, del poderío de su lenguaje, y de sus innovaciones formales. En otras palabras, lo que hace buena o genial la literatura no es simplemente la capacidad para seguir hábitos y costumbres; es la presencia de una visión fuerte y original que utiliza la escritura como medio de exploración.

El hecho crucial es que la escritura comienza mucho antes de que empecemos a escribir esta novela o ese relato: empieza con la sensibilidad, el autocontrol y la originalidad de un escritor concreto. Y el libro que marca la gran excepción a la regla general de que los libros con reglas generales tienen una utilidad meramente limitada es este, Para ser escritor, de Dorothea Brande. Publicado en Estados Unidos en 1934, contiene algunas limitaciones propias de su época: el escritor al que Dorothea Brande conduce hacia la máquina de escribir probablemente hoy esté utilizando un

procesador de textos (el gran ayudante para una de las tareas literarias principales: la revisión y la reescritura); y sería útil sustituir ahora los nombres de algunos de los escritores que recomienda por otros. Pero Para ser escritor es un clásico vivo para aquellos interesados en la escritura creativa, por muy buenas razones. Este no es un libro sobre Cómo Escribir una Novela, ni sobre cómo escribir ninguna otra clase de libro. Es sobre lo que tiene que suceder antes de eso: los misteriosos procesos para convertirse en escritor antes que nada, para adquirir instintos de escritor. Da por supuesto que la escritura y la habilidad para hacerlo comienzan mucho antes de que el bolígrafo llegue a tocar el papel, de que se encienda el ordenador. Nace en el temperamento, los deseos, la gestión de los propios instintos, impulsos y sentimientos, la organización sensata de las energías y del esfuerzo. El libro fue escrito en una época freudiana, y asume con acierto que la escritura es un asunto psicológico: al tiempo una actividad consciente e inconsciente. Reconciliar y equilibrar ambas actividades (hacer que lo inconsciente sea consciente, y hacer que la conciencia sondee los elementos que no son tan conscientes) es un aspecto esencial no solo del proceso de escribir, sino de convertirse en escritor en primer lugar.

Cualquiera que haya dado clases de la compleja empresa que llamamos escritura creativa sabe que, en la formación de un escritor, siempre tiene que haber muchos elementos diferentes en juego. Los buenos escritores son, en general, antes que nada, buenos lectores; su instinto para explorar lo que Brande llama la «magia» de escribir viene de su convicción del poder de lo que han hecho otros escritores. También son tipos peculiares de lector, no se sienten satisfechos con aceptar lo que otros han conseguido para ellos, sino que les interesa comprender, perseguir, desarrollar el modo de hacerlo. Lo que les empuja hacia delante es una fuerte sensación de motivación interior, y una capacidad efectiva para organizar y manipular esos impulsos, instintos y técnicas artísticas a las que están dispuestos a dedicar su vida. Uno de los pensamientos más certeros de este libro tan lleno de verdades es la sugerencia, repetida, de que solo parte de la tarea de escribir puede enseñarse de manera consciente. La mayor parte hay que descubrirla solo, desde dentro. Lo que un profesor puede hacer normalmente tiene que ver con la organización, la estructura, la exploración efectiva y

el dar forma a los impulsos, las ideas y las energías imaginativas que ya están en juego. Muchas veces estos impulsos son demasiado generales y no tienen dirección; no persiguen una finalidad determinada, ni buscan un lector concreto, ni comunican ninguna urgencia en particular. A veces los materiales esenciales están presentes, pero el escritor trabaja en un frenesí retórico que no tiene sus raíces en un sentimiento real ni en una observación honesta, de forma que la escritura no nos ofrece ni una visión clara ni ese don del descubrimiento verdadero.

Otros escritores han encontrado verdad en el libro de Dorothea Brande porque toca las sensaciones reales y familiares de la escritura en el momento en que está siendo ejercitada, y porque subraya la esencial doblez de la escritura. La escritura es voluntad y es imaginación; depende tanto de los impulsos inesperados como de una dedicación cuidadosa y considerada a las herramientas del lenguaje, a las técnicas de composición, a los poderes del arte. Como ella sugiere, mucha literatura surge de una contradicción, la que hay entre el lado consciente, ocupado por el artesano y el crítico, y el lado inconsciente, el del «artista». Como ella dice, se puede hacer que trabajen en armonía, pero el primer paso en esa formación consiste en «aprender como si fueras no una persona, sino dos». El valor del argumento es que mucha literatura nace en efecto del sueño, de la fantasía, de las sorpresas que nos damos a nosotros mismos; al mismo tiempo, el escritor es alguien que adquiere la capacidad de organizar y construir la vida diaria para ser capaz de escribir eficazmente, con un verdadero sentido de maduración y desarrollo. El problema del escritor es saber dedicar las capacidades creativas y las técnicas de la imaginación a esos elementos que la propia imaginación, dentro de sí misma, ha empezado ya a crear.

El otro aspecto clave del libro es que está escrito con la autoridad de una verdadera profesora: alguien que entiende lo importante que es emplear las destrezas de las que disponemos y los instintos creativos con los que contamos; alguien que es capaz de colocar las tareas y los ejercicios en un orden significativo y sensato, de forma que una etapa en un desarrollo o en un proceso de autoanálisis lleva lógicamente a la siguiente. Asume con buen criterio que esto de convertirse en artista es un proceso, que es difícil y que debe mucho

al control del temperamento, que aunque los aspectos instintivos e intuitivos del yo son importantes, no lo son todo, ni mucho menos. Brande sugiere una serie de ejercicios específicos; la pregunta no es tanto si funcionan como ella dice, sino el modo cómo nosotros podríamos, por nuestra cuenta, lograr lo que ella está intentando producir: un aura de escritura, un instinto dispuesto al trabajo imaginativo, una voluntad de abrirse al impulso narrativo, una capacidad para trabajar sostenidamente en el estado mental adecuado, con la voluntad y los medios para lograrlo. Escribir es, al menos hasta cierto punto, un hábito adquirido por el escritor; sus ritmos, los estilos particulares que cada uno poseemos a la hora de hacerlo son prácticas que nos enseñamos a nosotros mismos para poder escribir de continuo, y con la esperanza de hacerlo aún mejor.

Se trata de reglas de oro útiles: que uno siempre debería pensar como un escritor, ser una de esas personas a las que nada se escapa; que uno debería intentar, a ser posible, trabajar todos los días, o confiar en que, en esos días en que uno no está bien, el proceso de composición siga teniendo lugar en el inconsciente; que es bueno intentar escribir incluso cuando no parece que haya nada sobre lo que escribir; que la revisión y la autocrítica son habilidades cruciales; que nada está terminado hasta que no ha pasado por el cuidadoso tamiz de tu propio juicio objetivo, porque un escritor debe ser un excelente lector de sí mismo. El libro de Brande ofrece diversas prácticas cuya intención es señalar el camino hacia estas cosas; pero el énfasis fundamental está en la originalidad característica que cada escritor debe buscar. Su idea principal es sencilla pero básica: la escritura de una historia, poema, u obra de teatro no es simplemente la aplicación de una técnica probada y contrastada a un conjunto de materiales dados. Como ella dice: «Si una situación ha atrapado tu atención […] es que tiene significado para ti, y si puedes descubrir cuál es ese significado, ya tienes la base de una historia». Un escritor «descubre» una historia; la historia, haciendo uso del instinto y la visión del escritor, se descubre entonces a sí misma. La peculiaridad de visión que ella identifica, tal vez de modo algo anticuado, como «genio» es un elemento real y necesario de la creación seria. Es el espíritu de uno mientras escribe, nuestro propio hálito en nuestra escritura, la «magia del escritor» que es el objetivo de todos los consejos que ha

dado.

El problema, efectivamente, consiste en «convertirse» en escritor. Entonces, con un nuevo tipo de auto-organización y comprensión de uno mismo, puedes pasar a consultar los mejores manuales técnicos que encuentres. Yo, por mi parte, creo que los más útiles son las grandes crónicas, a menudo muy desnudas, de lo que han hecho los grandes literatos: los cuadernos de Dostoievski, los cuadernos y prefacios de James, el diario de Virginia Woolf, algunas de las entrevistas literarias publicadas en The Paris Review en los últimos años y reunidas en volúmenes con el título Writers At Work. Los últimos «consejos prosaicos» de Brande pertenecen a su época, pero pueden traerse fácilmente al presente. Hoy no solo tenemos procesadores de texto, sino también software con formatos de escritura ya preparados, y los medios para auto-editarnos. Hay multitud de manuales para escritores que nos señalan el camino hacia los agentes y los editores, los críticos y las revistas, las productoras de televisión y los estudios de cine. La situación del escritor en la sociedad es menos solitaria de lo que era en época de Brande, las experiencias de la escritura mucho menos remotas, ya que aparecen reseñadas regularmente en los medios. Pero el momento más duro, más solitario y más incierto es al principio, cuando estamos intentando convertirnos en escritores. Como manual sabio, sensato y honesto de ese periodo —y de los problemas subsiguientes y de las posibilidades de la escritura, una vez que «convertirse» ha pasado a «ser»— el libro de Dorothea Brande simplemente no puede mejorarse.

Malcolm Bradbury

1996

Prólogo de John Braine

Estoy escribiendo esto para saldar una deuda. La contraje hace poco tiempo, cuando, de repente, la novela que acababa de comenzar se negó a moverse. No es que hubiera empezado en falso. Había hecho todos los preparativos necesarios para el viaje, y conocía mi destino. Y lo que es más importante: deseaba llegar a él con pasión. A lo largo de mis 25 años como escritor profesional, siempre ha bastado con eso; de hecho, era suficiente de una manera muy satisfactoria.

Pero esta vez no. Mi fogoso corcel devorador de kilómetros sencillamente no se movía del sitio. En el pasado yo había sufrido el bloqueo del escritor alguna vez, pero nunca de forma tan devastadora y apabullante. Antes, siempre conservaba el destello de esperanza de que habría una manera de salir de aquello. Esta vez, en cambio, no había nada, ni siquiera dolor o desesperación. No es que deseara activamente morirme, pero, honestamente, me daba igual seguir viviendo. Para mí no tiene sentido estar en este planeta si no puedo escribir. Escribir no es siempre un placer, pero si no estoy escribiendo, cualquier otro placer pierde su sabor.

No estoy exagerando cuando digo esto. Lo único que podría haber empeorado mi estado habría sido tomar la vía de escape más obvia. Pero, por experiencia previa, era consciente de que esto a lo que lleva es a garabatos incoherentes e ilegibles escritos de madrugada y a un dolor de cabeza brutal, con remordimiento llorón y una sensación de ruina inminente por la mañana. Tampoco ayudan los antidepresivos ni los tranquilizantes. Nada ayuda.

Cuando Para ser escritor llegó a mis manos, tardé una semana en molestarme en echarle un ojo, y cuando lo hice fue porque no tenía nada mejor que hacer. No puede haber muchos libros de este género en concreto que no haya leído; de hecho hasta he escrito uno yo mismo. No hice caso alguno a las frases promocionales del libro: lo que esperaba era algunas pistas sobre técnicas literarias y homilías caseras sobre la importancia de escribir desde la experiencia y todo eso. Y no me impresionaba para nada que

Dorothea Brande hubiera dado clases de escritura creativa. Yo también había hecho eso, en la Universidad de Purdue, en Indiana, ¿y a dónde me había llevado?

En resumen, no esperaba más que algo de distracción y tal vez ese placer un poco básico de sentirme superior a Dorothea Brande, porque sin duda mi libro sería mejor que el suyo. No hace falta que diga que mi error fue grotesco. Para ser escritor es único, como Dorothea Brande decía que era. Se trata de un reclamo audaz, pero está completamente justificado. Yo nunca había leído un libro como este; y no creo que vuelva a hacerlo. Porque trata enteramente sobre el proceso creativo, sobre «la magia del escritor». No lo diseccionа, ella no es una académica. Ve el proceso creativo por entero, y lo ve con claridad. Siempre es lúcida, pero siempre es cálidamente humana, siempre se encuentra en estado de celebración.

Como dijo W. H. Auden, a través de sus libros, los muertos nos hablan. Pero las voces de algunos escritores son difíciles de pillar. En realidad, están hablándose a sí mismos. Sin usar ningún truco estilístico barato (por ejemplo, nunca intenta ir de colega), Dorothea Brande habla directamente a sus lectores. Tiene algo muy interesante y emocionante que contarnos. Y estoy usando el presente a propósito. El libro está vivo, así que también ella tendría que estarlo.

Esencialmente su mensaje es que todo escritor tiene dos lados. Está el lado emocional e instintivo; Freud habría dicho el Id, hoy en día hablamos de lado derecho del cerebro. Está el lado intelectual y racional; Freud lo habría llamado el Ego, hoy en día hablamos del lado izquierdo del cerebro. Tiene que haber disciplina, tiene que haber control, tiene que haber sentido común y decencia. Porque si domina el lado emocional, entonces habrá ruina, de una u otra manera. Todos recordamos lo que les pasó a Brendan Behan y a Dylan Thomas. Y el lado emocional además es vago y caprichoso. Estoy seguro de que si yo hubiera esperado a la inspiración para escribir, nunca habría llegado siquiera a terminar mi primer libro. Pero, igualmente, tampoco se puede permitir que el lado intelectual ejerza el dominio. Entonces, por citar a Roy Campbell, pasaría aquello de: «El bocado y las riendas están ahí, muy bien. Pero

¿dónde está el maldito caballo?».

Lo que importa es que el escritor (y, por supuesto, siempre, también la escritora) reconozca que posee estos dos lados, y que los aúne para que funcionen conjuntamente.

Nada de esto era nuevo para mí. (Estoy recordando cómo cogí el libro en un momento ocioso, a lo largo de un día repleto de momentos ociosos.) De hecho, sospechaba que Dorothea Brande me había plagiado. No hacía más que parafrasear lo que yo siempre había pensado. Y por eso fue por lo que acepté por completo lo que ella decía, por lo que se llenó tan felizmente mi momento ocioso.

Pero, por supuesto —aparte del hecho de que el libro se publicó por primera vez en 1934—, ella no me había plagiado. Porque en realidad yo no había pensado en los dos lados del escritor. Uno no expresa los pensamientos en palabras. Los pensamientos son palabras, y las palabras solo existen cuando son escritas. Yo me había limitado a cavilar esporádicamente, no me había parado a pensar deliberada y profundamente sobre mi trabajo —mi trabajo y, como ya he dicho, también mi razón de ser—. No es de extrañar que estuviera hecho semejante lío. Los dos lados de mi ser se habían distanciado.

Dorothea Brande me enseñó cómo volver a unirlos. Porque es una profesora inspirada. No echa sermones, no te atiborra de instrucciones, de alguna manera consigue extraer provecho del lector. Sus consejos son específicos y concretos y funcionan de verdad. Nunca se pierde en vaguedades. No trafica en abstracciones. Sea lo que sea que le pida a sus lectores, se asegura siempre de que ellos cuentan con un informe completo de lo que tienen que hacer y de por qué tienen que hacerlo.

Su libro no es solo para aspirantes a escritores. Es para todos los escritores. No se me ocurre ningún escritor que haya conocido que no se pudiera beneficiar de él. No voy a intentar resumir las maneras en las que los dos lados del escritor se unen y, por usar su frase, se convoca al subconsciente. Y de ninguna manera intentaré resumir los ejercicios. Hacerlos es esencial y, como ella muy bien observa, si te molesta hacerlos entonces es que no vas a ser escritor. En cierto sentido este libro no se lee. Eso implica una recepción

pasiva, como cuando te dan una inyección de vitaminas o te hacen una transfusión de sangre. Para sacarle todo su jugo a este libro tienes que darle tanto como él te da a ti.

Sigo sin haber agotado los beneficios de Para ser escritor. Tengo la sensación de que siempre lo necesitaré. Es el único libro sobre la escritura que me ha resultado de ayuda desde el punto de vista práctico. Esa descripción es insuficiente. Porque hizo que mi novela se volviera a mover. Y lo que lo consiguió en primer lugar fue seguir su consejo de levantarme media hora antes de la hora habitual y ponerme a escribir inmediatamente —a escribir cualquier cosa que no fueran absolutos disparates—. Funciona: los fluidos se empiezan a mover. Voy a hacer esto todas las mañanas durante el resto de mi vida.

Para ser escritor supone mucho más que esto, pero ese fue el momento en que mi bloqueo de escritor empezó a disiparse. Para mí es mucho más que un libro: es un amigo sabio y cariñoso. No hay escritor que pueda estar sin él. Solo desearía habérmelo encontrado antes. Me ha enseñado por primera vez en qué consiste escribir. Y me ha enseñado cómo debe vivir un escritor. Y también, espero, cómo debe crecer.

John Braine

Septiembre, 1982

Prólogo de John Gardner

Que Para ser escritor de Dorothea Brande haya quedado descatalogado me resulta asombroso, y es una suerte que haya vuelto a la luz, donde tendría que estar siempre. Los problemas de partida de todo escritor, sea joven o viejo, acabe de empezar a escribir o haya sido ampliamente publicado, no son distintos ahora de como eran en 1934, cuando Para ser escritor se publicó por primera vez. No tienen que ver con las «técnicas de la escritura de ficción» —que es la materia que se enseña en todos los cursos de creación literaria— y en la medida en que estos no se suelen mencionar, casi todos los cursos de escritura creativa son, para la mayoría de la gente, la mayoría de las veces, un fracaso. Los problemas de partida del escritor tienen que ver con la personalidad: el autor o la autora no es capaz de empezar a escribir, o empieza una historia bien y luego se pierde o le fallan las fuerzas, o escribe muy bien durante algún tiempo, y mal el resto del tiempo, o escribe con brillantez y después de un magnífico relato o novela no es capaz de volver a escribir, o escribe estupendamente mientras dura el curso de escritura creativa, pero cuando este termina ya no puede volver a escribir. Los problemas de partida, en otras palabras, tienen que ver con la confianza, el respeto a uno mismo, la libertad: los demonios del escritor están prisioneros de diversos fantasmas del inconsciente.

La señora Brande señala —con el ingenio chispeante que encontramos a lo largo de todo el libro— que para aquel escritor que sufre indecisión y dudas sobre sí mismo, los profesores de escritura creativa y los manuales de escritura, por no hablar de los simposios de famosos autores, tienen el peor efecto posible sobre los escritores en apuros: «En la clase de apertura, o en las primeras páginas del libro, en las primeras frases de las conferencias de los autores, se le dirá, en pocas palabras que “el genio no se puede enseñar”; y ahí se apaga el débil destello de su esperanza. Porque, lo sepa o no, está buscando exactamente aquello que se le niega en esa frase displicente». El objetivo de la señora Brande en Para ser escritor es precisamente poner a disposición del escritor eso que

normalmente se le niega.

Tiene razón cuando dice que el genio puede enseñarse (una vez comprendido el vacío secreto de semejante frase) porque, de hecho, el genio es tan común como los zapatos usados. Todo el mundo tiene, tal vez algunos tengan más que otros; pero eso apenas importa, porque nadie puede aspirar a usar más que una porción muy pequeña de su don de nacimiento. Toda pesadilla (y hasta los perros las tienen) apunta a las secretas reservas de imaginación que hay en la mente humana. Lo que necesita el escritor atascado, o el escritor que todavía no lo es, es una magia que le permita ponerse en contacto consigo mismo, una especie de llave. El escritor necesita saber qué tipos de hábitos de pensamiento y acción impiden su progreso, qué fuerzas de las que no se ha dado cuenta minan su confianza en sí mismo, y esas cosas. Esos problemas son particulares del escritor, según ella señala. Los profesores y los manuales de escritura adolecen de un peculiar pesimismo. «Las razones de este pesimismo sobre los escritores jóvenes se me ocultan. Los libros que se escriben para pintores no insinúan que el lector no conseguirá nunca pasar de ser un engreído empuñador de brocha gorda; los manuales de ingeniería no comienzan advirtiendo al estudiante de que haber sido capaz de construir un saltamontes con dos gomas y una cerilla no significa que deba creerse que podría llegar a convertirse en la honra de la profesión que ha escogido.» La señora Brande conoce y saca a la luz las razones de este pesimismo equivocado en el campo de la escritura. Para empezar, la mayoría de los escritores de éxito (y de los profesores de escritura) no son conscientes de cómo superaron personalmente sus problemas de partida, y, habiendo aprendido por experiencia que no pueden ayudar a los demás a superarlos (porque en realidad no terminan de comprender que son problemas que hay que superar), se curan en salud advirtiendo de sus propias limitaciones, y atribuyendo, desafortunadamente, las culpas al estudiante, intensificando así de paso los problemas que este tiene.

Hay varias razones que explican este pesimismo, este error generalizado, incluso entre los profesores de escritura, acerca de que «no se puede enseñar a escribir». La señora Brande comenta la idea estereotipada que el ciudadano corriente tiene de los escritores: que son gente infantil y poco disciplinada, o que

posiblemente sean brujos, porque cuando los escritores hacen su tarea muy bien parece como si supieran más de lo que debe saber cualquier persona decente. Que los escritores, en mayor grado que otros artistas, carecen de pruebas visibles de ser especiales una vez que han conseguido terminar su obra. Los artistas visuales, que llevan sus grandes carpetas de cuero, y los músicos, que sacan ruidos persuasivos y complejos de tubos o de pedazos de madera y cuerda, cuentan con engorrosas pruebas físicas de que no son como los demás mortales. Pero los escritores solo usan palabras, algo que usan hasta los loros. Esa sensación que tienen los escritores de estar a la defensiva, que muchas veces siguen sintiendo incluso después de haber alcanzado el éxito (puesto que escribir, sencillamente, ya supone quedar expuesto al ataque, incluso a la burla), puede tomar la forma, en el caso de los escritores maduros o de los profesores de escritura, de una especie de exclusividad arrogante: aunque acepta el dinero que le pagas por un curso de escritura creativa, no quiere que te creas, ni siquiera potencialmente, tan listo como él. Dice la señora Brande: «Probablemente tenga que escuchar que su deseo de escribir puede ser solo una señal de exhibicionismo infantil, o la advertencia de que solo porque sus amigos le consideren un gran escritor (¡como si eso fuera verdad!), el mundo no tiene por qué compartir esa generosa opinión. Y tal y cual, de la forma más cansina».

El objetivo de la señora Brande, por lo tanto, es acallar los fantasmas —a través de consejos específicos y ejercicios dirige al escritor hacia el contacto cercano con su inconsciente, ayuda al escritor a desarrollar hábitos saludables (existen razones por las que los escritores fuman demasiado y beben demasiado café, cuando no ginebra), y guía al escritor hacia la liberación de toda clase de bloqueo creativo—. (Debería mencionar que su enfoque es de lo más moderno: aunque no se conocía la meditación trascendental, creo, cuando ella escribió este libro, ella ofrece ejercicios ingeniosos y sutiles de meditación, e incluso habla de lo que podríamos llamar mantras.) Se centra completamente, y de forma extremadamente valiosa, en la mente y el corazón del escritor. Y no tiene nada que decir, excepto de pasada y por accidente, de las técnicas de escritura. Tal vez ella diría, si pudiéramos invitarla a debatirlo, que la técnica está fuera del tema específico de este libro, que versa sobre los problemas de partida; pero aquí y allá deja caer una

desconfianza aparentemente justificada y real, basada en su propia experiencia, en los talleres de escritura. En un momento dado menciona la posibilidad de que, si el estudiante no padeciera los males psicológicos que ella se dispone a erradicar, probablemente nunca se habría apuntado a una clase de escritura. En diversos momentos muestra cierta impaciencia respecto de talleres sobre «las formas del relato», y menciona que todas las clases de escritura creativa a las que asistió le resultaron decepcionantes, al igual que la mayoría de los libros sobre escribir. Habla de la tendencia de los escritores de taller de «sacar las uñas» contra los relatos de los demás; y una y otra vez insiste (con razón) en que la verdadera originalidad solo puede salir de dentro.

Sin duda es cierto que muy pocos cursos de escritura creativa atacan los problemas de partida —el libro de la señora Brande me hace ver que yo mismo no he conocido ni impartido ninguno que lo hiciera—, pero no comparto la pobre opinión que ella tiene sobre las clases de escritura creativa. No digo esto con ánimo de sugerir que tengo reservas sobre el trabajo que ella lleva a cabo aquí; solo pretendo señalar que los problemas psicológicos de partida no son los únicos a los que debe enfrentarse un escritor. No recuerdo haber sufrido personalmente un bloqueo creativo en ninguna de sus formas y he tenido, creo, un buen número de estudiantes que serían capaces de decir lo mismo. Está claro que casi nadie argumentaría que a los estudiantes de pintura de Cézanne, o a los estudiantes de piano de Cortot, les habría venido mejor un psiquiatra listo, o que lo que realmente necesita el joven ingeniero es un gurú sabio venido de Bombay. Aunque en estos tiempos hay lugares en los que se ha puesto de moda atacar los cursos de escritura creativa, a mí me parece evidente que, para el estudiante que tenga la suerte de no sufrir problemas psicológicos básicos, o para el estudiante que de alguna manera ha logrado superar tales problemas, estas clases pueden tener una función inestimable. Se me ocurren solo un puñado de escritores conocidos estadounidenses que no hayan asistido a cursos de escritura creativa, y normalmente los demás no han ido a un solo curso, sino a varios. Lo que me sugiere el libro de Brande no es que los cursos de escritura creativa no hagan bien su trabajo, sino que lo hacen solo para unos pocos afortunados, suscitando el rechazo o el decaimiento de aquellos cuyos problemas son anteriores a la materia que se imparte en el curso. Para los

profesores de escritura, es fácil obsesionarse tanto con la calidad de la escritura (es solo su implacable voluntad de escribir bien lo que ha convertido al profesor en alguien digno de tal papel), y mostrarse tan impacientes con quienes —presumiblemente por pereza o mal carácter o estupidez— no hacen su trabajo, que descartan a una mayoría de las personas con las que trabajan por no ser «escritores de verdad», o por ser bobos de remate, sin darse cuenta de dónde yace en realidad su bobería. Si los estudiantes de escritura sacan las uñas los unos contra los otros, o, en cualquier caso, si lo intentan más de una vez, la culpa es del profesor: ha fracasado a la hora de crear un tono adecuado.

Nadie puede escribir con éxito sin alguna medida de control técnico y la habilidad de analizar con verdad y sentido las virtudes y los defectos del trabajo propio y el de los demás. Esas son las cosas que uno aprende en un buen curso de escritura creativa. El libro de la señora Brande es brillante a la hora de plantar los cimientos de un curso así. Mientras no hayamos afrontado y solucionado los problemas de partida, el estudiante de escritura creativa es víctima de una inconsciente broma pesada. Y hasta que el profesor no haya reconocido que tiene la responsabilidad de ocuparse de esos problemas humanos de partida, así como de los problemas más cercanos a nuestro corazón, el profesor no pertenece al aula, sino al ejército de alguien que es preferible que se mantenga muy lejos. Hablo de esos profesores, como se habrán dado cuenta, con mucho desprecio. Uno a menudo adopta ese tono cuando se siente culpable. Tengo la intención de mejorar (recen por mí), para que cuando la señora Brande me vea arrastrándome hacia el cielo no use su influencia ni su astucia ni su ingenio para hacer que cierren las puertas con llave.

John Gardner

Susquehanna, Pensilvania

25 de octubre de 1980

A modo de introducción

Durante la mayor parte de mi vida adulta me he ocupado de la escritura, la edición, o la crítica de textos de ficción. Me he tomado la ficción en serio, y me la sigo tomando. Las novelas y los relatos tienen una gran importancia en nuestra sociedad. La ficción proporciona la única filosofía que conocen muchos lectores; marca sus patrones éticos, sociales y materiales; confirma sus prejuicios o abre sus mentes a un mundo más amplio. No puede subestimarse la influencia de cualquier libro que sea ampliamente leído. Si se trata de un texto sensacionalista, chapucero o vulgar, nuestras vidas se ven empobrecidas a causa de los ideales baratos que pone en circulación; si, como sucede tan rara vez, se trata de un libro realmente bueno, concebido y ejecutado con honestidad, todos contraemos una deuda con él. Las películas no han socavado la influencia de la ficción. Al contrario: han ampliado su campo, llevando las ideas que ya son moneda corriente entre los lectores a quienes son demasiado jóvenes, demasiado impacientes o no tienen suficiente formación para leer.

Así que no pido disculpas por escribir con seriedad acerca de los problemas de los escritores de ficción; pero hasta hace dos años hubiera sentido la necesidad de justificarme por añadir otro volumen más a la biblioteca de trabajo del escritor. En mi propio periodo de aprendizaje —y debo confesar que también mucho después de que ese aprendizaje debiera haber concluido— leí todos los libros que cayeron en mis manos sobre las técnicas de la ficción, la construcción de tramas o el manejo de personajes. Me senté a los pies de maestros de diversas escuelas: he escuchado a un neo-freudiano analizar la escritura de ficción; me rendí ante un entusiasta que veía, en la teoría glandular de la determinación de la personalidad, una mina inagotable para escritores en busca de personajes; recibí las enseñanzas de uno que dibujaba diagramas y de otro que empezaba con una sinopsis y poco a poco la iba inflando hasta convertirla en una historia completa. He vivido en una «colonia» literaria y he hablado con escritores en activo que consideraban su vocación un oficio, una profesión o (con cierto

pudor) un arte. En resumen: he tenido experiencia de primera mano con casi cualquier tipo de «acercamiento» contemporáneo a los problemas de escribir, y mis estanterías rebosan con las obras de otros maestros a los que nunca he visto en persona.

Pero hace dos años —después de aún más años leyendo para editoriales, escogiendo ficción para publicar en una revista de circulación nacional, escribiendo artículos, relatos, críticas y obras de análisis más extensas, conversando de manera informal con editores y con autores de todas las edades sobre su trabajo— empecé, yo misma, a impartir un curso de escritura de ficción. Nada estaba más lejos de mi pensamiento, la víspera de mi primera clase, que añadir algo más a la ya abundante literatura sobre el tema. Aunque la mayoría de los libros que había leído y las clases a las que había asistido habían supuesto una considerable decepción, no fue hasta que ingresé yo misma en las filas del profesorado cuando me di cuenta del verdadero sentido de mi descontento.

Ese descontento estaba basado en que las dificultades a las que se enfrenta el estudiante normal, o el escritor amateur, comienzan mucho antes de su llegada al lugar donde podría beneficiarse de la instrucción técnica sobre la escritura de relatos. Pero él no está en posición de sospechar esa verdad. Si fuera capaz de descubrir por sí mismo las razones de su esterilidad lo más probable es que, para empezar, no se hubiera matriculado nunca en una clase. Pero él solo sabe, vagamente, que los escritores de éxito han vencido unas dificultades que a él le resultan casi insuperables; él cree que los autores reconocidos poseen una magia, o, como mínimo, un secreto del oficio que, si se mantiene alerta y presta atención, tal vez podría descubrir. Sospecha, además, que el profesor que ofrece sus servicios conoce esa magia, y a lo mejor dejará caer alguna palabra sobre ella que para él suponga un Ábrete Sésamo. Con la esperanza de oírla, o de encontrarla, se sentará obstinadamente en el pupitre recibiendo instrucciones sobre tipos de historias y creación de tramas y problemas técnicos que no guardan relación alguna con su propio dilema. Comprará o tomará prestado cualquier libro cuyo título contenga la palabra «ficción»; leerá las actas de cualquier simposio en que los autores describan sus métodos de trabajo.

En casi todos los casos se sentirá decepcionado. En la clase de

apertura, o en las primeras páginas del libro, en las primeras frases de las conferencias de los autores, se le dirá, en pocas palabras que «el genio no se puede enseñar»; y ahí se apaga el débil destello de su esperanza. Porque, lo sepa o no, está buscando exactamente aquello que se le niega en esa frase displicente. Puede que nunca ose llamar «genio» al oscuro impulso que le lleva a poner su visión del mundo en palabras, puede que nunca se atreva a contarse a sí mismo entre los inmortales de la literatura, pero el descargo de responsabilidad que supone que el genio no se pueda enseñar, algo que la mayoría de los maestros y de los escritores parece sentir que debe afirmarse cuanto antes y de la manera más abrupta posible, es el toque de difuntos de su auténtica esperanza. Lo que él ansiaba escuchar era que sí, que para escribir hacía falta una especie de magia, y ser iniciado en la hermandad de los autores.

Este libro, creo, será único; porque yo pienso que él tiene razón. Creo que tal magia existe, y que se puede enseñar. Este libro versa sobre la magia del escritor.

Las cuatro dificultades

Así que, tras presentar mis disculpas y afirmar mi creencia, de ahora en adelante voy a dirigirme solamente a quienes tienen la esperanza de escribir.

Existe una especie de magia del escritor. Existe un procedimiento que muchos escritores han descubierto por una feliz coincidencia, o que han ido desarrollando poco a poco. Este procedimiento puede, en parte, enseñarse. Para estar preparado para aprenderlo hace falta acercarse a él dando un rodeo, considerando primero las principales dificultades con las que uno se va a encontrar, para luego embarcarse en una serie de ejercicios que, aunque sencillos, hay que seguir de forma estricta, a través de los cuales se pueden superar esas dificultades. Por último, hay que tener la fe, o la curiosidad, de aceptar un consejo raro, diferente a cualquiera de las exhortaciones con las que uno puede haberse encontrado en las aulas o en los libros de texto.

En otro sentido, además de admitir que en la escritura existe un conocimiento para iniciados, yo voy a apartarme del procedimiento habitual de quienes ofrecen manuales a los jóvenes autores. Puede abrirse un libro detrás de otro dedicados a los problemas del escritor: en nueve de cada diez casos se encontrarán, bien al principio de cada volumen, unos párrafos muy deprimentes advirtiendo de que el lector tal vez ni siquiera sea escritor, que probablemente le falte gusto, juicio, imaginación, y cualquier rastro de esas habilidades especiales que le transformarán de aspirante en artista, o incluso en pasable artesano. Probablemente tenga que escuchar que su deseo de escribir puede ser solo una señal de exhibicionismo infantil, o la advertencia de que solo porque sus amigos le consideren un gran escritor (¡como si eso fuera verdad!), el mundo no tiene por qué compartir esa generosa opinión. Y tal y cual, de la forma más cansina. Las razones de este pesimismo sobre los escritores jóvenes se me ocultan. Los libros que se escriben para pintores no insinúan que el lector no conseguirá nunca pasar de ser un engreído empuñador de brocha gorda; los manuales de

ingeniería no comienzan advirtiendo al estudiante de que haber sido capaz de construir un saltamontes con dos gomas y una cerilla no significa que deba creerse que podría llegar a convertirse en la honra de la profesión que ha escogido.

Puede que sea verdad que el autoengaño adopta a menudo la forma de creencia en que uno es capaz de escribir; esto no puedo negarlo de forma concluyente. Mi propia experiencia me indica que no hay otro campo en donde quien se plantee con seriedad aprender a hacer un buen trabajo pueda avanzar tanto en tan poco tiempo. Así que voy a escribir este libro para quienes van completamente en serio, confiando en su buen sentido y en su inteligencia para asegurarse de que aprenden los elementos de la frase y de la estructura del párrafo; en que ya entienden que al haber escogido escribir han asumido para con sus lectores la obligación de escribir lo mejor que puedan; en que han aprovechado (y siguen aprovechando) cada oportunidad que encuentran para estudiar a los grandes prosistas; y en que han establecido un patrón personal exigente, y que trabajarán sin descanso para alcanzarlo.

Tal vez solo pueda atribuirse a mi buena fortuna que haya conocido más escritores de quienes pueden predicarse todas esas cualidades que escritorzuelos ilusos e imbéciles. Pero también es trágico haber conocido a cierta cantidad de hombres y mujeres jóvenes y sensibles que casi habían llegado a convencerse de que estaban completamente incapacitados para escribir por haber tropezado con alguno de los obstáculos a la escritura que pasaremos a analizar en breve. A veces el deseo de escribir superaba la humillación por la que habían tenido que pasar; pero en otras ocasiones se atascaban en unas vidas sin válvulas de escape creativas, infelices, frustradas y llenas de desasosiego. Espero que este libro consiga persuadir a quienes están al borde de abandonar la escritura para que tomen otra decisión.

En mi experiencia, las dificultades que aparecen una y otra vez son cuatro. Recibo consultas sobre ellas con mucha más frecuencia de lo que recibo peticiones de ayuda con la estructura de un relato o la delineación de un personaje. Sospecho que cualquier profesor tendrá las mismas quejas, pero que, como no suelen ser autores en ejercicio, las desechan por no formar parte de su campo, o por ver

en ellas pruebas de que el estudiante con problemas no tiene verdadera vocación. Sin embargo, son los propios estudiantes cuyo talento es más evidente quienes sufren por estas dificultades, y cuanta más sensibilidad tengan, más alto parece ser el riesgo de sufrirlas. Ese periodista o gacetillero en ciernes no suele pedir ayuda de ningún tipo; anda persiguiendo a agentes o a editores mientras que su compañero de armas más serio padece los tormentos de los condenados por sus insuficiencias. Pero la instrucción literaria se dirige comúnmente al mercader de ficciones más inconsciente, mientras que se desprecian o se pasan por alto los problemas del artista de verdad.

La dificultad de ponerse a escribir

Antes de nada está la dificultad de ponerse a escribir. Ese flujo pleno y abundante que tiene que ponerse en marcha, si es que vamos a oír hablar al escritor, simplemente se niega a brotar. La estúpida conclusión de que si no tiene facilidad para la escritura es que se ha equivocado de vocación es una tontería. Hay docenas de razones que explican esa dificultad, y hay que sondearlas antes de que el profesor tenga derecho a decir que no ve rayos de esperanza en su pupilo.

Puede que la raíz del problema sea la juventud y la humildad. A veces es la vergüenza la que detiene el flujo. Con frecuencia hay malentendidos sobre la escritura, o el tapón se forma a partir de un exceso de escrúpulos: el principiante tal vez esté esperando que ese fuego divino del que ha oído hablar empiece a brillar incuestionablemente, y a lo mejor cree que solo una chispa fortuita y celestial puede encenderlo. El dato concreto que debe señalarse aquí es que esta dificultad es anterior a cualquier problema con la estructura del relato o la construcción de la trama y que, si no podemos ayudar al escritor a que la supere, muy probablemente no haya necesidad alguna de darle ninguna indicación técnica posterior.

El «autor-de-un-solo-libro»

En segundo lugar, tenemos al escritor que ha tenido éxito muy pronto y es incapaz de repetirlo, un caso mucho más frecuente de lo que podría pensar un profano. Aquí, de nuevo, nos topamos con una explicación facilona ofrecida cada vez que nos hallamos ante esta dificultad: este tipo de escritor, nos aseguran, es «autor-de-un-solo-libro»; ha escrito un fragmento de su autobiografía, se ha liberado de su animosidad contra sus padres o su pasado y, una vez aliviado, es incapaz de repetir su tour de force. Pero él, evidentemente, no se considera autor de un solo libro, o no se estaría quejando. Además, toda ficción, en el sentido en que aquí usamos la palabra, es autobiográfica, y sin embargo existen autores afortunados que siguen dándole forma, recombinando y objetivando los elementos de su experiencia en toda una serie de libros o historias satisfactorias. No: él tiene razón en considerar que el parón repentino de su don es un síntoma mórbido, y también, normalmente, en pensar que puede aliviarlo.

Es evidente que, si este escritor ha tenido un éxito merecido, ya sabe algo, y presumiblemente mucho, de los aspectos técnicos de su arte. Su problema no reside ahí y, excepto por un accidente feliz, no hay asesoramiento ni consejos técnicos que puedan sacarle del callejón sin salida. En cierto sentido tiene más suerte que el principiante al que le cuesta aprender a escribir con fluidez, porque al menos él ha dado muestras de su habilidad para poner una palabra detrás de otra en un orden eficaz. Pero su primera impaciencia al ser incapaz de repetir el éxito puede transformarse en decepción y llegar a la verdadera desesperación; y, como consecuencia, podríamos perder a un excelente escritor.

El escritor ocasional

La tercera dificultad es una especie de combinación de las dos primeras: hay escritores que, a intervalos agotadoramente largos,

consiguen escribir con gran efectividad. Yo tuve una alumna cuya producción se limitaba a un excelente relato corto al año —muy poca cosa como para satisfacer el cuerpo o el espíritu—. Los periodos estériles eran una tortura para ella; el mundo no era más que un desierto yermo hasta que conseguía escribir de nuevo. Cada vez que volvía a hallarse incapaz de trabajar se sentía segura de que nunca repetiría el éxito y, cuando la conocí por primera vez, estuvo a punto, incluso, de convencerme a mí de ello. Pero cuando el ciclo corría su curso de principio a fin, siempre volvía a escribir, y a escribir bien.

Aquí, de nuevo, no hay consejos técnicos que puedan siquiera arañar la dificultad. Quienes sufren esos silencios en los que no parece surgir ni una sola idea, ni una sola frase emerger irresistiblemente hasta la superficie del cerebro, son capaces de escribir como artistas, o al menos como artesanos, una vez roto el hechizo. El maestro-consultor debe hacerse una idea de cuál es la raíz del problema y darle los consejos adecuados. Puede, de nuevo, ser una cuestión de estar esperando a que caiga el rayo de la inspiración. Muchas veces es el resultado de unos ideales de perfección tan elevados que no resisten la luz del día. A veces, aunque no es frecuente, nos enfrentamos a una especie de susceptible vanidad, que no se arriesga al desaire y no permite, por tanto, que se ponga en marcha ninguna empresa que no tenga aceptación previa.

El escritor desigual

La cuarta dificultad sí reviste en realidad ciertos aspectos técnicos: se trata de la dificultad de conducir una historia, vívida pero no perfectamente asimilada, hasta su conclusión satisfactoria. Los escritores que se quejan de esto son capaces muchas veces de dar buen comienzo a una historia pero descubren que, a las pocas páginas, han perdido el control. O escriben una buena historia de una forma tan seca y pelada que pierde todas sus virtudes. En ocasiones no son capaces de dar una motivación adecuada a su acción principal, y de esa forma la historia pierde convicción.

Es absolutamente cierto que quienes se hallan en este trance pueden beneficiarse enormemente de unas clases sobre estructura, sobre las diversas formas que puede adoptar una historia, sobre los inocuos «trucos del oficio» que ayudan a una historia a superar las barreras. Pero incluso en estos casos la dificultad real se ha establecido mucho antes de que nos tengamos que plantear la forma de la historia. El autor carece de la suficiente confianza en sí mismo para presentar bien su idea, o no tiene suficiente experiencia de la vida como para saber cómo actuarían sus personajes en la vida real, o es demasiado tímido como para escribir con la plenitud y la emoción necesarias para que la historia tenga vida. El escritor que no para de producir historias débiles, pudorosas o relatadas de forma abrupta necesita algo más que una lectura crítica de cada uno de sus manuscritos. Debe aprender a confiar en sus propias sensaciones sobre la historia lo antes posible, y a relajarse a la hora de contarla, hasta que haya aprendido a usar ese toque confiado y diestro de quien domina su medio de expresión. De forma que incluso este dilema se basa, después de todo, en un problema de la personalidad del escritor, y no en un defecto de su equipamiento técnico.

Las dificultades que no estriban en el equipamiento técnico

Esas son las cuatro dificultades con las que nos encontramos con más frecuencia al comienzo de la vida de un escritor. Casi todos los que compran libros sobre la escritura de ficción, o van a clases sobre el arte del relato corto, padecen uno u otro de estos problemas, y hasta que no hayan podido superarlos apenas obtendrán beneficio alguno del entrenamiento técnico que de tanta utilidad les será más tarde. En ocasiones a los escritores les estimula tanto la atmósfera del aula que empiezan a producir historias ya durante el curso; pero dejan de escribir en el momento en que se les retira ese estímulo. Un número asombroso de personas que desean escribir fervientemente son incapaces incluso de entregar los trabajos que se les encargan en clase, y sin embargo siguen apareciendo llenos de esperanza, a veces curso tras curso. Es evidente que están buscando una ayuda que nadie les está dando; y es evidente también que van en serio, que están dispuestos a gastar

todo el tiempo, la energía y el dinero de que disponen para salir de la clase de los novatos y los «anhelantes» y ocupar su lugar entre los artistas productivos.

Cómo son los escritores

Si estas son las dificultades, entonces tendremos que curarlas donde surgen: en la vida, en las actitudes y costumbres, en la personalidad misma. Después de empezar a ver en qué consiste ser escritor, una vez que aprendas cómo funciona el artista y también aprendas a actuar de la misma manera, cuando organices tus asuntos y relaciones de tal manera que te beneficien, en lugar de entorpecer tu camino hacia el objetivo que te has marcado, esos libros que tienes en la estantería sobre la técnica de la ficción, o aquellos otros que presentan modelos de estilo en prosa, o de estructura narrativa, para su emulación, tendrán un aspecto bastante diferente, y serán de mucha mayor utilidad. El objetivo de este volumen no es el de ocupar el lugar de esos otros libros sobre las destrezas del escritor. Hay algunos manuales que son tan valiosos que no deberían faltar en la biblioteca de ningún escritor. En la bibliografía adjunta incluyo los títulos de los que me han parecido más útiles para mí y para mis alumnos; no tengo dudas de que la lista podría duplicarse o triplicarse con máximo aprovechamiento. Este libro no es ni siquiera un acompañamiento de las obras de ese tipo: es un prólogo a ellas. Si funciona, enseñará al principiante no a escribir, sino a convertirse en escritor, cosa que es muy diferente.

Cultivar un temperamento de escritor

Para ser escritor, entonces, antes que nada, hay que cultivar un temperamento de escritor. Ahora bien, la misma palabra, «temperamento», acarrea, con justicia, un aire de sospecha entre las personas bien equilibradas, de modo que me apresuraré a añadir que el programa no pretende inculcar ningún estilo de vida bohemio y alucinado, ni de establecer estados de ánimo y caprichos como guarnición necesaria de la vida de un escritor. Al contrario: los cambios de humor y las rabietas, en caso de existir, son los

síntomas de una personalidad de artista descarriada, que se pierde en esfuerzos baldíos y agotamiento emocional.

Y digo «en caso de existir» porque gran parte de la presuntuosa idiotez que, a ojos del hombre corriente, forma parte inalienable de la manera de ser del artista, no existe sino en la mirada del espectador. Ha oído cuentos de artistas toda su vida, y muchas veces cree de verdad que la expresión «licencia poética» significa que el artista reclama para sí el derecho a hacer caso omiso de cualquier código moral que le sea inconveniente. Lo que el no-escritor piense sobre el artista sería de poca relevancia si no fuera porque influye en quienes desearían escribir. Se convencen, en contra de su voluntad y de su propia sensatez, de que hay algo temible y peligroso en la vida de un artista, y parte de esa misma timidez que hemos visto como causante de problemas proviene de que den demasiada credibilidad a esas ideas populares.

Artistas falsos y artistas reales

Después de todo, muy pocos de nosotros nos criamos en hogares donde pudiéramos ver ejemplos reales de temperamento artístico, y puesto que los artistas efectivamente conducen su vida, por necesidad, según patrones diferentes a los del trabajador común, es muy fácil malinterpretar lo que hacen y por qué lo hacen cuando lo vemos desde fuera. La imagen del artista como un monstruo construido a partes iguales de niño engreído, mártir sufriente y bon vivant, es un legado del siglo xix, y se trata de una herencia notablemente bochornosa. Existe una idea del artista anterior y más sana, la idea del genio como una persona más versátil, más empática y más estudiosa que sus congéneres, más universal en sus gustos, menos a merced de las ideas de la multitud.

La pizca de verdad que contiene esa idea de fin de siglo, no obstante, es la siguiente: el autor de genio sí que conserva, hasta el último suspiro, la espontaneidad, esa sensibilidad a flor de piel de un niño, la «inocencia en la mirada» que tanto significa para el pintor, la habilidad de responder con rapidez y frescura a nuevos

paisajes, y a los paisajes conocidos como si fueran nuevos; de ver trazas y características como si cada una hubiera sido creada ahora mismo por Dios en lugar de encasillarlas rápidamente en las mismas categorías polvorientas, sin sorpresa ni sensación de maravilla; de sentir las situaciones con tanta inmediatez e intensidad que la palabra «trillado» no tenga apenas sentido para él; y de ser siempre sensible a las «correspondencias entre cosas» de las que hablaba Aristóteles hace dos mil años. Esta frescura en la respuesta es vital para el talento del escritor.

Las dos caras de un escritor

Pero existe otro elemento importante en su carácter, que es igualmente sustancial de cara al éxito. Es un elemento adulto, cultivado, templado y justo. Se trata de su lado de artesano, de trabajador y de crítico más que de artista. Este lado tiene que trabajar continuamente junto a, y a través de, su lado infantil y emocional, o no tendremos obra de arte. Si uno de los dos elementos del carácter del artista se sale de madre, el resultado será una obra mala, o no habrá obra en absoluto. La primera tarea del escritor es equilibrar estos dos elementos de su naturaleza, combinar los dos aspectos en una sola personalidad integrada. Y el primer paso para llegar a este feliz resultado no es otro que dividirlos en dos, para estudiarlos y entrenarlos.

La «disociación» no siempre es psicótica

Todos hemos leído muchos reportajes en las páginas de los suplementos dominicales, en revistas, y en libros de psicología popular, de modo que nuestra primera reacción es la de apartarnos con temor de las palabras «disociación de la personalidad». Una personalidad dual, para aquel lector que tenga dos o tres ideas mal digeridas sobre cómo se constituye el cerebro, es un tipo

desafortunado cuyo sitio está en la planta de psiquiatría; o, en el mejor de los casos, se trata de una criatura histérica e inconstante. Sin embargo, todo autor posee un tipo de personalidad dual muy afortunada, y es este hecho precisamente lo que le convierte en una figura tan desconcertante, fascinante e irritante para el hombre corriente que gusta de pensar que él, al menos, no tiene doblez. Pero no hay escándalo ni peligro en reconocer que tu carácter tiene más de un lado. Los diarios y las cartas de los hombres de genio están repletos de admisiones de que sus naturalezas son duales o múltiples: siempre está el trabajador cotidiano que camina, y el genio que vuela. La idea del alter ego, del otro yo, o del yo más elevado, recurre cada vez que el genio se hace consciente de sus propios mecanismos, y tenemos testimonio de ello una y otra vez a lo largo de la historia.

Ejemplos cotidianos de personalidad dual

Efectivamente, el carácter dual del genio es casi un lugar común. De hecho, se trata de un lugar común para todos nosotros, hasta cierto punto. Todos hemos tenido la experiencia de actuar con tal decisión y limpieza en una emergencia que, más tarde, nos parece casi milagroso; esta era la imagen que utilizaba Frederick W. H. Myers para trasladar su idea de la actividad del genio. O también tenemos la experiencia del «cambio de aire» que llega después de un esfuerzo intenso y prolongado, cuando de repente la fatiga parece desvanecerse y aparece, como un ave fénix, una personalidad nueva de un cuerpo y una mente agotados, y el trabajo que se estaba realizando con paso tan vacilante de pronto empieza a fluir como si la mano tuviera vida propia. También está esa experiencia oscura, pero parecida, de haber tomado una decisión o resuelto un problema mientras dormíamos, y encontrar que la decisión es buena, y la solución válida. Todos estos milagros cotidianos están relacionados con el genio. En tales momentos la conciencia y el inconsciente conspiran para lograr el máximo efecto; juegan juntos, apoyándose, fortaleciéndose y complementándose el uno al otro de forma que la acción resultante proviene de la personalidad completa, integrada, y está marcada por la autoridad de una mente

sin divisiones.

El hombre de genio es aquel que habitualmente (o muy a menudo, o con mucho éxito) actúa como solo lo hacen muy rara vez sus hermanos menos dotados. No solo actúa a partir de un acontecimiento, sino que crea un acontecimiento, dejando su registro del momento sobre el papel, el lienzo o la piedra. Es como si generara su propia emergencia, y actuara en ella, y su voluntad tanto de instigarla como de protagonizarla le distingue de unos camaradas más inertes, menos valientes.

Quienquiera que haya deseado seriamente escribir ha visto indicios de esto. Muchas veces es en el momento de la visión cuando surgen las primeras dificultades. Embarcarse en la carrera no es difícil; una tendencia a la ensoñación, un amor por los libros, un descubrimiento temprano de que a uno no le resulta complicado componer una buena frase…, encontrar una o todas estas cosas en una primera conciencia adolescente es creer que uno ha encontrado la inevitable y no demasiado terrible vocación.

El cenagal del abatimiento

Pero luego nos vamos dando cuenta de la abrumadora realidad de lo que implica la vida de un escritor: no se trata de la fácil ensoñación, sino del duro trabajo de convertir ese sueño en realidad sin sacrificar todo su brillo; no de seguir pasivamente la historia de otros, sino de encontrar y terminar una historia propia; no de escribir unas pocas páginas que serán juzgadas solo por su estilo o por su corrección, sino de la perspectiva de ir produciendo un párrafo detrás de otro, que serán leídos por su estilo, por su contenido, y por su efectividad. Y esto no es, ni mucho menos, todo lo que ve el escritor principiante cuando mira al futuro. Le preocupa su inmadurez, y se pregunta cómo osó siquiera pensar que tenía una sola palabra que decir. Sufre el mismo miedo escénico al pensar en sus lectores invisibles que cualquier actor debutante. Descubre que cuando logra planificar una historia paso a paso, la fluidez que necesita para escribirla ha salido por la ventana; o que cuando se

deja ir a rienda suelta, de repente la historia se le va de las manos. Teme sufrir la tendencia a que todas las historias le salgan parecidas, o se paraliza con la idea de que, cuando termine la historia, jamás podrá encontrar una que le guste tanto. Empezará a seguir las reputaciones de sus contemporáneos, y se atormentará por no tener el humor de este escritor, o la inventiva de aquel. Encontrará cien razones para dudar de sí mismo, y ni una sola para la confianza. Sospechará que todos los que le animaron eran demasiado indulgentes, o estaban demasiado lejos del mercado como para conocer los patrones de la ficción de éxito. O leerá la obra de un genio verdadero de las palabras, y la distancia entre ese don y el suyo propio parecerá un abismo que engullirá cualquier esperanza. En semejante estado, aligerado de vez en cuando por momentos en los que siente que su propio don está vivo y resurge, puede que permanezca durante meses o años.

Todo escritor pasa por este periodo de desesperación. Sin duda muchos escritores prometedores, y la mayoría de los que nunca fueron llamados a la escritura, dan media vuelta en este punto y encuentran una ocupación menos onerosa. Otros son capaces de encontrar la otra orilla de su cenagal de abatimiento, a veces gracias a la inspiración, otras veces por pura obstinación. Otros más recurren a manuales o a consejeros. Pero a menudo son incapaces de encontrar la raíz de su perplejo malestar; pueden incluso atribuir las razones de sus sensaciones temerosas a causas equivocadas, y pensar que pierden eficacia porque «no les salen los diálogos», o «se les dan mal las tramas», o «sus personajes son de cartón piedra». Cuando han trabajado lo más intensamente posible para superar la debilidad, descubren que sus dificultades persisten, que les llega otro proceso de selección extra oficial. Algunos se descuelgan de este grupo; otros se empeñan todavía, aunque hayan llegado a una fase de muda incomodidad en la que ya no se sienten capaces de diagnosticarse a sí mismos.

Ningún padecimiento que pueda diseñar un editor, un maestro, o escritor veterano podrá con un superviviente de este tipo. De lo que necesita darse cuenta antes de nada es de que ha intentado hacer demasiadas cosas de una vez, y, después, de que aunque emprendió su proceso de aprendizaje paso a paso, dio los pasos equivocados. La mayoría de los métodos de instrucción del lado consciente del

escritor (lo que hay en él de artesano y de crítico) son en realidad hostiles al desarrollo del inconsciente, de su lado de artista; lo mismo es cierto de la proposición contraria a esta. Pero es posible entrenar los dos lados del escritor para que trabajen en armonía, y el primer paso de esa educación es comprender que has de aprender, no como si fueras una persona, sino dos.

Las ventajas de la duplicidad

Para que veamos en qué sentido digo que entrenarte para ser escritor es una tarea doble, repasemos rápidamente el proceso de formación de las historias.

El proceso de formación de las historias

Igual que cualquier otro arte, la escritura creativa es una función de la totalidad de la persona. El inconsciente debe fluir de forma libre y rica, proveyendo a demanda todos los tesoros de la memoria, todas las emociones, incidentes, escenas, indicaciones de la personalidad y relaciones que ha almacenado en sus profundidades; la mente consciente debe controlar, combinar y discriminar entre estos materiales sin obstaculizar el fluido inconsciente. El inconsciente suministrará al escritor «tipos» de toda clase: personajes tipo, escenas tipo, respuestas emocionales tipo; el consciente se ocupará de la tarea de decidir cuáles son demasiado personales, demasiado puramente idiosincráticos como para convertirse en material artístico, y cuáles son lo bastante universales como para resultar útiles. También puede convocarse al inconsciente para que añada intencionadamente esos rasgos especiales que convierten a una figura demasiado universal en un personaje individual, para ocuparse de la humanización de una forma tipo —una necesidad fundamental si queremos que la ficción traslade una sensación de realidad—.

En el inconsciente de cada escritor se encontrará su propia historia-tipo personal, como si dijéramos: por la historia del individuo, tenderá a ver como dramáticas ciertas historias y pasará completamente por alto otras, del mismo modo que tendrá también su propia idea de la mayor felicidad posible y del bien personal. Claro que de aquí puede deducirse que las historias de cada escritor

siempre guardarán un parecido fundamental entre ellas. No hay que ver esto como una amenaza de monotonía, sino que la mente consciente debe tenerlo lo bastante claro como para alterar, recombinar e introducir elementos de sorpresa y frescura en cada nuevo proyecto de historia.

Por la tendencia del inconsciente a ver las cosas a partir de tipos, es el inconsciente, a largo plazo, el que dicta la forma de la historia. (Pero de esto hablaremos más pormenorizadamente más tarde. Lo único que hay que señalar aquí es que si esto supone muchas instrucciones sobre la construcción de la trama, es que estamos perdiendo el tiempo. Pueden sugerirse algunas soluciones ingeniosas, puede aislarse la historia popular de un determinado periodo para estudiarla, y pueden diseñarse fórmulas para escribirla; pero a no ser que tal fórmula congenie a priori con el talante del estudiante, de poco le servirá utilizarla como modelo para su propio trabajo.) En cualquier caso, la historia surge en el inconsciente. Luego aparece, a veces solo vagamente delineada y otras de una manera asombrosamente precisa, en la conciencia. Ahí se somete a escrutinio, recorte, alteraciones, fortalecimientos, y se hace más espectacular o menos melodramática; y de ahí regresa al inconsciente para la síntesis final de sus elementos. Después de un periodo de intensa actividad —que tiene lugar, no obstante, a un nivel tan profundo que el autor a veces siente que ha «olvidado» o «perdido» su idea— lanza señales de nuevo a la conciencia en el sentido de que el trabajo de síntesis se ha completado, y es entonces cuando empieza la escritura verdadera de la historia.

El escritor «de raza»

En el genio, o en el «escritor de raza», vemos el desarrollo de este proceso de una forma tan tranquila y a menudo tan rápida que incluso este esquema tan comprimido no parece representar adecuadamente el surgimiento de una historia. Pero hay que recordar que el genio es esa persona que, por un feliz accidente de su temperamento o de su educación, es capaz de poner su inconsciente completamente al servicio de su razonable intención,

sea o no consciente de que lo está haciendo. La prueba de esta afirmación se verá más adelante, porque el proceso de crear a un escritor es el de enseñar al novato a hacer, por artificio, lo que el escritor de raza hace de manera espontánea.

Consciente e inconsciente

El inconsciente es tímido, inasible y salvaje, pero es posible aprender a sondarlo a voluntad, e incluso a dirigirlo. La mente consciente es entrometida, y está llena de opiniones y arrogancias, pero se puede aprender a volverla sumisa ante el talento innato. Al aislar en la medida de lo posible las funciones de estos dos lados de la mente, considerándolos incluso no solo aspectos de la misma mente sino personalidades separadas, podemos llegar a una especie de metáfora funcional que es imposible confundir con la realidad pero que será de infinita utilidad en nuestro aprendizaje.

Las dos personas del escritor

De modo que, durante un periodo, mientras la idea te resulte útil, piensa en ti mismo como en dos personas en una. Habrá una persona prosaica, cotidiana y práctica que bregará con los episodios del día a día. Tendrá muchas virtudes para contrarrestar lo estólida que parece: aprenderá a ser inteligente y crítica, distanciada, tolerante, mientras que, al tiempo, recordará que su primera función es la de crear las condiciones adecuadas para el ser-artista. La otra mitad de tu naturaleza dual podrá ser, entonces, tan sensible, entusiasta y partisana como desees; solo que no arrastrará esos rasgos en la vida diaria. No le estará permitido, según instrucciones específicas del lado adulto, correr el riesgo de ponerse triste al intentar gestionar de forma emocional situaciones que reclaman solo a la razón, o de aparecer como alguien ridículo ante un observador poco tolerante.

La barrera transparente

La primera ventaja que se obtiene de esta inocente duplicidad es que habrás erigido una barrera transparente entre el mundo y tú, detrás de la cual podrás crecer a tu propio ritmo hasta alcanzar la madurez artística. Cualquier persona normal escribe demasiado, y al tiempo no lo bastante, como para tener muy buena opinión de la vida de un autor. Desafortunadamente, el ciudadano poco imaginativo encuentra que hay algo exquisitamente risible en la idea de que uno aspira a hacerse un nombre y un dinero por el proceso de «poner una palabra detrás de otra». Cuando un conocido anuncia que ha decidido regalarle al mundo su opinión a través de la escritura, lo encuentra presuntuoso, y castiga esa presunción tomándole el pelo sin piedad. Si te sientes impelido a corregir esta actitud poco imaginativa tendrás bastantes oportunidades para mantenerte ocupado, pero, a no ser que tengas una extraordinaria energía, no te quedarán fuerzas para escribir. Ese mismo hombre corriente reacciona de forma impulsiva e inocente ante el escritor de éxito. Se siente intimidado en su presencia, pero también muy incómodo. Si no es brujería, parece pensar, no hay nada que pueda hacer a otro ser humano tan sabio en lo que concierne a sus semejantes. Se sentirá tímido, y actuará de forma antagónica a su propia forma de ser, en caso de que sea capaz de reaccionar; y si le creas alarma, verás que se te cierra una de las fuentes donde obtener material. Se trata de un consejo rastrero, pero lo doy sin empacho: cállate tus intenciones, o sobresaltarás a tu ganado.

Guárdate tus opiniones

El escritor, por tanto, parte con una desventaja que no comparte el novato de ninguna otra disciplina. Utiliza, en su profesión, el medio de la conversación habitual, de las cartas amistosas y las comunicaciones oficiales; y además carece de parafernalia que

pueda impresionar y despertar el respeto del profano. Ahora que todo el mundo tiene una máquina de escribir portátil, al joven escritor no le queda en exclusiva ni siquiera este símbolo de la profesión. Un instrumento musical, un lienzo, un bloque de arcilla traen consigo su propio método de persuasión, al parecer exóticos al no iniciado. Incluso una buena voz no sale de cualquier garganta. Hasta que no hayan visto tu nombre en letras de molde una y otra vez puede que no recibas más que burlas por tus esfuerzos, si anuncias prematuramente tus intenciones de escribir. En este sentido, la mayoría de los jóvenes escritores se beneficiarían de copiar a los practicantes de otras artes: el violinista no lleva su violín consigo a todas partes, el artista no va con su paleta y sus pinceles a no ser que tenga pensado usarlos, ya sea en privado o ante un público bien dispuesto. Concédete la ventaja de esa misma discreción, al menos mientras estés cogiendo pie.

Una excelente razón de tipo psicológico para que un autor se guarde su profesión para sí mismo es que, si confiesas, probablemente vayas más allá y hables de las cosas sobre las que pretendes escribir. Bien, las palabras son tu medio, y su uso eficaz tu profesión; pero a tu inconsciente (que es la parte donde anidan los deseos) le da igual que las palabras que uses estén escritas o hayan sido dichas a todo el mundo. Si por el momento tienes la suerte de tener un público receptivo, muchas veces pagarás por ello más adelante. Habrás creado tu propia historia y disfrutado de su recompensa, en forma de aprobación o de escandalizada desaprobación; en cualquiera de los dos casos, habrás alcanzado tu mejor marca. Después, no te apetecerá seguir con el laborioso proceso de escribir esa historia en toda su extensión; inconscientemente, considerarás que esa historia ya está hecha, que volverla a contar no tiene sentido. Si eres capaz de superar las pocas ganas que te quedarán de escribirla, tal vez sigas encontrando que, a pesar de tus mejores intenciones, se ha deslizado en tu escritura una nota algo desafinada, de falta de interés. De modo que mejor será que practiques un cierto silencio taciturno y sabio. Cuando hayas completado una primera versión aceptable, si quieres, puedes ofrecerla para que te hagan alguna crítica o te den algún consejo, pero hablar antes de tiempo es un grave error.

Hay otras ventajas en verse a uno mismo como un personaje de dos

en uno. Tu yo temperamental y sensible no debería cargar con el peso de tus relaciones con un mundo exterior formado por editores, maestros o amigos. Manda al mundo a tu yo más práctico, que sea él quien reciba las sugerencias, las críticas o los rechazos: ¡por lo que más quieras, que sea tu yo más prosaico el que lea las cartas de rechazo! La crítica y el rechazo no son insultos personales, pero tu parte artística eso no lo sabe. Temblará y se estremecerá y huirá a buscar cobijo, y te costará volver a convencerle de que salga a mirar y a tejer historias y a encontrar palabras para todos esos matices del sentimiento que componen una historia.

Tu «mejor amigo y crítico más severo»

Por otro lado, tu yo escritor es una criatura instintiva, emocional, y si no tienes cuidado te encontrarás viviendo la vida que menos molestias te ocasione y más comodidades te brinde, en lugar de una vida que alimente y estimule continuamente tu talento. El «temperamento artístico» suele sentirse perfectamente satisfecho con ejercitarse en ensoñaciones y con entretenerse a solas, y solo muy de vez en cuando saldrá a la superficie espontáneamente el impulso de escribir. Si dejas que el lado más sensible de tu naturaleza sea el que te imponga las condiciones de trabajo y de vida, puede que termines tus días con muy poco que mostrar a partir de los dones que recibiste. Es una idea mucho mejor darse cuenta desde el principio de que estás sujeto a ciertos caprichos de la acción, y estudiarse de forma objetiva hasta que descubras qué impulsos son sensatos y cuáles seguramente te conduzcan a los cenagales de la inercia y el silencio. Al principio te parecerá un aburrimiento pasarte el día examinando tus tendencias y tus hábitos; más adelante te saldrá de manera natural. Y más tarde todavía te empezará a resultar incluso demasiado agradable, y habrás de emplear la misma atención crítica para reconducir el escrutinio lejos de tus propios procesos, una vez que tu análisis haya superado la etapa en la que rinde frutos beneficiosos. En resumen, deberás aprender a ser tu mejor amigo y tu crítico más severo: maduro, indulgente, estricto y permisivo por turnos.

Las diversiones correctas

Pero observa que has de ser tu mejor amigo, y no solo el adulto severo que imparte disciplina. Nadie más que tú está en posición de descubrirte qué es lo mejor a la hora de estimularte, de divertirte, y de hacer amistades. Tal vez la música (por poco que sepas sobre música) tenga el efecto de dar salida a algún oscuro proceso interno que te envía a la máquina de escribir. En ese caso, será trabajo de tu yo adulto el encontrar y suministrarte música, y también de asegurarse de que no te pones a la defensiva cuando te preguntan por esa inexplicable pasión por las orquestas sinfónicas o los cánticos espirituales negros. También descubrirás que algunos amigos son excelentes para ti como escritor, aun careciendo de valor desde cualquier otro punto de vista, y viceversa. Una vida social demasiado estimulante puede ser tan mala para el talento incipiente como ninguna vida social en absoluto. Solo a través de la observación podrás ver el efecto que tiene sobre ti como escritor, cualquier grupo o persona. Visitar a un soso a quien te empeñas en adorar, o a un amigo brillante que te irrita, tal vez pueda contemplarse como la satisfacción de un capricho especial que solo deberemos permitirnos de vez en cuando. Si te sientes, después de pasar la velada con un amigo impasible, como si el mundo fuera un lugar seco y polvoriento, o si te exaspera hasta la mudez la brillantez de un conocido, ni los sentimientos más cálidos que puedas profesarles justificarán que quedes con ellos mientras estás intentando aprender a escribir. Tendrás que encontrar otros amigos, gente que, por alguna misteriosa razón, te deja repleto de energía, alimenta tus ideas o, lo que es aún más misterioso, tiene sobre ti el efecto de llenarte de confianza en ti mismo y de ganas de escribir.

Amigos y libros

Si no tienes la suerte de encontrarlos…, bueno, podrás encontrar

sustitutos bastante válidos en las estanterías de las bibliotecas, y, en ocasiones, bajo los más raros disfraces. Yo tuve un alumno que se encerraba con casos clínicos, y otra que aseguraba que unas horas con una revista mensual de ciencia popular, que apenas entendía a pesar de que era insultantemente elemental, le inducían tal sensación de haberse saciado de pequeños datos, limpios y duros, que corría a recuperar el equilibrio en una orgía de escritura imaginativa. Conozco un autor popular que aborrece las obras de John Galsworthy, pero hay algo en el ritmo de Galsworthy que enciende su propio deseo de escribir; dice que después de unas pocas páginas de La saga de los Forsyte empieza a escuchar un «murmullo interior» que pronto se convierte en frases y en párrafos; por otro lado, Wodehouse, a quien considera un maestro de la escritura cómica, le sume en tales abismos de abatimiento acerca de su propia producción que procura no leer otro libro de Wodehouse mientras no termine lo que se trae entre manos. Observa durante un tiempo, y verás qué autores son alimento para ti y cuáles son veneno.

Cuando se trata de ponerse a escribir, el adulto que hay en ti debe echarse a un lado, susurrando acaso alguna sugerencia de vez en cuando sobre temas tales como tu tendencia a usar repeticiones, o para sugerir que te estás poniendo ampuloso, o que se te está yendo el diálogo de las manos. Más adelante será convocado para considerar la versión terminada, o la sección, y con su ayuda alterarás el manuscrito para conseguir los mejores efectos posibles. Pero en el momento de escribir, nada resulta más confuso que tener las facultades racionales, las facultades críticas, excesivamente escrupulosas y alerta, en primer término de la mente. Dudas atormentadas sobre la propia habilidad, la tímida mudez que cae como una niebla sobre las mejores idea para relatos…, todo eso viene por consultar al juez que habita dentro de uno mismo en el momento en que es el turno del cuentista de ocupar el asiento del conductor. No es fácil al principio inhibir esos juicios constantes sobre cada frase, casi sobre cada palabra que se escribe, pero una vez que la historia ha empezado a fluir como es debido, las facultades críticas se conformarán con esperar que llegue su hora.

El intelecto arrogante

No hay arrogancia como la del intelecto, y uno de los peligros, como hemos dicho, de estudiar las técnicas del relato con demasiada solemnidad es que la razón se ve confirmada en sus delirios de que es el miembro más importante del equipo de escritura. No lo es. Sus obligaciones son indispensables, pero secundarias; su lugar es anterior, y también posterior, al momento de escribir con intensidad. Encontrarás que, si no eres capaz de controlar al intelecto en este periodo, se pasará el rato ofreciéndote pseudo-soluciones, alterando tus motivaciones, haciendo que los personajes sean «literarios» (cosa que a menudo significa convertirlos en estereotipos poco naturales), o quejándose de que la historia, que parecía tan prometedora cuando se te apareció por primera vez en la conciencia, en realidad resulta trillada o inverosímil.

Los dos «yo» no están en guerra

Pero ahora corro el peligro de hacer que parezca que estos dos lados de la personalidad escritora están en guerra, cuando la verdad es exactamente la contraria. Cuando cada uno ha encontrado su sitio, cuando cada uno está cumpliendo las funciones que le corresponden, se siguen el juego sin parar, fortaleciendo, incitando y aliviándose el uno al otro de tal manera que la personalidad resultante, la persona integral, se vuelve más equilibrada, relajada, enérgica y profunda. Es precisamente cuando están en guerra cuando tenemos un artista infeliz —un artista que trabaja a contracorriente, o contra su juicio más sereno o, lo más triste de todo, incapaz de trabajar—. Los escritores más envidiables son aquellos que, a menudo de forma poco analítica y consciente, se han dado cuenta de que su naturaleza consta de diversas facetas y son capaces de vivir y trabajar ora con una, ora con otra, en el asiento del conductor.

El primer ejercicio

Ahora llegamos al primer ejercicio de un libro que estará repleto de ellos. Su propósito es el de demostrar lo simple que es vernos a nosotros mismos con objetividad.

Estás cerca de una puerta. Cuando llegues al final de este capítulo pon el libro a un lado, levántate, y cruza esa puerta. Desde el momento en que te hayas colocado en el umbral conviértete en tu propio objeto de atención. ¿Qué aspecto tienes, ahí de pie? ¿Cómo caminas? Si no supieras nada sobre ti mismo, ¿qué podría deducirse de ti, de tu personalidad, de tu historia, de lo que son tus objetivos, ahí, en ese momento? Si hubiera gente en la habitación a la que debes saludar, ¿cómo la saludarías? ¿Cómo varían tus actitudes hacia ellos? ¿Das alguna señal de que le tienes más cariño a uno de ellos, o de que su presencia te inquieta más?

Detrás de este ejercicio no hay un propósito profundo, oscuro o esotérico. Es una lección básica sobre cómo verse a sí mismo de forma objetiva, y cuando hayas aprendido lo que puedas de él, puedes desecharlo. En otro momento puedes sentarte cómodamente y, sin utilizar gesto alguno, explicarte a ti mismo, paso a paso, cómo peinarte. (Te resultará más difícil de lo que piensas.) De nuevo, síguete mientras llevas a cabo cualquier tarea rutinaria. Un poco más tarde escoge un episodio del día anterior; mírate embarcándote en la tarea y alejándote de ella, y observa el episodio en sí tal y como le habría parecido a un extraño. En otra ocasión puedes pensar en el aspecto que hubieras tenido de haberte podido seguir durante todo un día desde cierta altura. Utiliza para mirarte el ojo del creador de ficciones, para ver cómo apareces entrando y saliendo de casas, caminando por calles, entrando en tiendas, y volviendo a casa al terminar la jornada.

Interludio: sobre los consejos

Con las mejores intenciones, normalmente emprendemos la creación de un nuevo hábito o la erradicación de uno antiguo de la forma más calculada para fracasar en el intento. Cada vez que te encuentres con un consejo en estas páginas te exhorto a que no pongas la espalda recta, rechines los dientes, aprietes los puños y acometas cada experimento con una expresión de «o el triunfo, o la muerte».

Reserva tu energía

Solemos gastar demasiada energía llevando a cabo cualquier acción sencilla como para producir un resultado tres veces mayor del que teníamos previsto. Esto es cierto tanto para los asuntos más simples como para los más complejos, y tanto para el esfuerzo físico como para el mental. Si subimos unas escaleras lo hacemos con cada músculo y cada órgano trabajando como si en la cumbre nos esperara la salvación de nuestra alma, y luego nos produce resentimiento el haber gastado tanta energía para tan poco resultado. O, al haber dedicado mucha más energía de la que podemos usar, nos vemos obligados a gastarla en un movimiento que no sirve para nada. Todo el mundo ha tenido la experiencia de empujar una puerta que parecía cerrada con más vigor del necesario y, como consecuencia, entrar tropezando en la habitación. O hemos ido a levantar un objeto que parecía más pesado de lo que era. Si te fijas en lo que ocurre en tales ocasiones verás que no hay más remedio que moverse un poco hacia atrás, solo para recuperar el equilibrio.

La imaginación contra la voluntad en el cambio de hábitos

En el esfuerzo mental lo más probable es que vayamos aún más lejos, a partir de la idea infantil de que es recomendable usar «la fuerza lenta y pesada de la voluntad», en palabras de William James, con tanta frecuencia como sea posible. Pero a la hora de cambiar de hábitos, encontrarás que logras resultados mucho más rápido y con menos «oleaje» si incluyes a la imaginación en el proceso, en vez de sacar en primer lugar el arma más potente del arsenal de tu carácter.

No estoy pidiendo que abandones la voluntad. Habrá momentos y ocasiones en los que todo el peso de la voluntad habrá de caer sobre el tema que nos traigamos entre manos para ser efectivos. Pero la imaginación desempeña un papel mucho mayor en nuestras vidas del que solemos atribuirle, aunque cualquier maestro podrá decirte lo importante que es la imaginación como aliada a la hora de hacer que un niño cambie de rumbo.

Desplazar antiguos hábitos

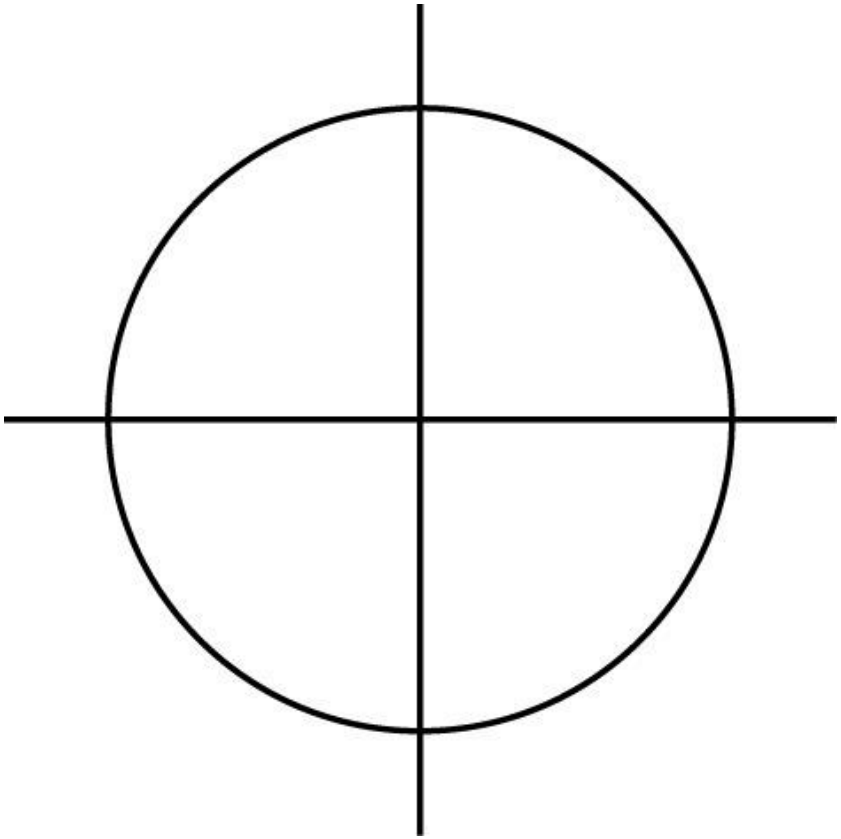
Los viejos hábitos son fuertes y celosos. No serán desplazados fácilmente si reciben advertencias de que hay planes de acabar con ellos; lucharán por su existencia con sutileza y capacidad de persuasión. Si se les ataca radicalmente, ejercerán venganza; descubrirás, después de un día o dos de esfuerzos extraordinariamente virtuosos, todo tipo de razones por las que el nuevo método no te va bien, por las que deberías alterarlo para que coincida con este o aquel hábito antiguo, o incluso llegar a abandonarlo por completo. Al final no habrás obtenido ningún beneficio del nuevo consejo; pero lo más probable es que sientas que le has dado una oportunidad justa y que ha fracasado. Tu error habrá sido que te cansaste y agotaste tus buenas intenciones antes de tener la oportunidad de ver si el programa era el adecuado para ti.

Este experimento es muy simple, pero de lo más espectacular que

puedes llevar a cabo. Te enseñará más sobre tus propios procesos a la hora de poner en marcha una idea que cualquier número de páginas llenas de exhortaciones y explicaciones. Se trata de lo siguiente.

Una demostración

Dibuja un círculo sobre un trozo de papel, utilizando la circunferencia de un vaso o algo similar como guía; luego traza una cruz a través. Ata un anillo pesado o una llave a un cordel de poco más de diez centímetros. Sujeta un extremo del cordel con el anillo colgando como el peso de un péndulo sobre la intersección de la cruz, a una altura aproximada de unos dos centímetros y medio sobre el papel. Ahora piensa alrededor del círculo, siguiendo la circunferencia con los ojos y sin hacer caso alguno al anillo y al cordel.



Después de unos momentos el pequeño péndulo empezará a balancearse en la dirección que hayas escogido, trazando al principio un círculo muy pequeño, pero ensanchándose de forma regular poco a poco. Luego cambia de dirección solo con el pensamiento y sigue el círculo con la mirada en el otro sentido… Ahora piensa arriba y debajo de la línea perpendicular; cuando lo hayas logrado, pasa a la horizontal. En ambos casos el anillo se detendrá un momento y luego empezará a moverse en la dirección que estás pensando.

Si no has probado este experimento antes podrás sentir que en el resultado hay algo extraño. No lo hay. No es más que la forma más clara y más fácil de demostrar la importancia de la imaginación en el ámbito de la acción. Diminutos músculos involuntarios hacen el trabajo por ti. Porque verás: la voluntad apenas ha tenido que ver

en el asunto. Y esta, según dicen algunos psicólogos franceses, es la manera de observar, en miniatura, una «cura de fe» en acción. O al menos demostrará que no es necesario emplear cada nervio y cada músculo para propiciar un cambio en tu vida diaria.

El estado mental adecuado

Entonces, para hacer los ejercicios que contiene este libro, colócate suavemente, en un estado mental agradable y relajado, en la dirección en la que quieres ir. Obsérvate, durante unos minutos, haciendo el experimento recomendado. Después de haber logrado el éxito algunas veces por este método, descubrirás que es capaz de infinitas extensiones. Considera que todas las inconveniencias menores y las interrupciones de los hábitos tienen como objetivo construir una vida plena y efectiva para ti. Olvídate por un momento de todas las dificultades sobre las que te has permitido obsesionarte demasiadas veces; niégate a tener en cuenta, en tu periodo de entrenamiento, la posibilidad del fracaso. En este momento de tu carrera no estás en posición de calcular tus posibilidades con justicia. Cuando hayas avanzado un poco más podrás ver desde una perspectiva mejor cosas que ahora te parecen difíciles o imposibles. Más adelante, de vez en cuando, podrás hacer inventario, ver qué cosas te resultan fáciles y cuáles haces mal o de forma imperfecta. Puedes considerar entonces qué medidas tomar para corregir estos claros fallos, y para entonces serás capaz de ejercitarte con provecho, sin desanimarte ni mostrar bravuconería.

Empleando el inconsciente

Para empezar, tienes que enseñar al inconsciente a que fluya hacia el canal de la escritura. Que nos perdonen los psicólogos por hablar tan alegremente de «enseñar» al inconsciente a hacer esto o lo otro. En realidad, a todos los efectos, eso es lo que pasa; pero de forma menos elegante y más precisa podríamos decir que el primer paso para ser escritor es enganchar tu mente inconsciente a la mano que escribe.

Ensoñaciones sin palabras

La mayoría de la gente a la que le atrae la idea de la ficción en general son, o fueron en la infancia, grandes soñadores. En cualquier momento podrían pillarse a sí mismos, a uno u otro nivel, profundamente ensimismados. En ocasiones este ensimismamiento adopta la forma de una remodelación de la propia vida, día a día o momento a momento, para darle una forma más cercana a lo que le pide el corazón: reconstruir conversaciones y discusiones en las que salimos claramente victoriosos, lanzando agudas ocurrencias como si fueran chispas, o imaginarnos a nosotros mismos en épocas más sencillas y felices. O puede que la aventura nos esté esperando a la vuelta de la esquina, de una manera que nosotros ya tenemos pensada al detalle. Todas esas ensoñaciones ingenuas y satisfactorias cuyos desvergonzados héroes somos nosotros mismos son la sustancia de la ficción, casi su materia prima. Con un poco de sofisticación, un poco de experiencia, nos daremos cuenta de que en la vida real no podremos hacernos con tales honores sin luchar; hay demasiados aspirantes al papel de galán o dama principal. De forma que, tras aprender algo de discreción y astucia, damos una forma ligeramente distinta al asunto; despersonalizamos nuestro yo ideal, ese que tanto placer nos ha causado, y escribimos sobre él en tercera persona. Y cientos de nuestros congéneres, secretamente

involucrados en ensoñaciones similares, se ven a sí mismos en nuestros personajes de ficción y recurren a la lectura cuando la fatiga o el desencanto les roba su capacidad de verse bajo una luz glamurosa. (No es que esta sea la única razón por la que se leen libros, gracias a Dios; pero, sin duda, es la más común.)

Las pequeñas Brontë, con su reino de Gondaland, las niñas Alcott, el joven Robert Browning y H. G. Wells, todos llevaban intensas vidas soñadas que arrastraron hasta la madurez, dándoles entonces otra forma; y hay cientos de autores que podrían contar las mismas historias de su juventud. Pero probablemente haya miles más que, de adultos, no llegaron a convertirse nunca en escritores. Les daba demasiada vergüenza, o eran demasiado humildes, o estaban demasiado habituados a soñar ociosamente. Después de todo, empezamos a contar historias mucho antes de que seamos capaces de trazar palabras sencillas con muchísimo trabajo. No resulta sorprendente que el inconsciente, en su simpleza, se rebele ante la aburrida perspectiva de convertir una historia en escritura.

Hacia la escritura sin esfuerzo

La escritura tira de músculos que de otro modo no se usan, e implica soledad e inmovilidad. En este sentido no parece muy recomendable aceptar una beca de aprendizaje como periodista si tu intención es escribir ficción, aunque tal combinación pueda escucharse a menudo. Pero sí es cierto que el trabajo de periodista enseña dos lecciones que necesita cualquier escritor: que es posible escribir durante largos periodos sin fatiga, y que si uno da un empujón para atravesar ese primer cansancio, encontrará una reserva de energía insospechada. Habrá alcanzado el famoso «cambio de aire».

Desde la aparición de la máquina de escribir el camino del escritor se ha vuelto más arduo de lo que era en los viejos tiempos de la pluma y el bolígrafo. Por conveniente que pueda ser la máquina no hay duda del esfuerzo muscular que implica mecanografiar; que cualquier escritor te cuente lo agarrotado y dolorido que se levanta

de la mesa después de una sesión larga. Además, hay que tener en cuenta la distracción que supone el claqueteo de las teclas, y la presión de ver el baile continuo de las varillas contra el rodillo portapapel. Pero es posible que tanto el mecanografiar como el escribir a mano se conviertan en actividades naturales, de modo que el cansancio muscular no te quite de escribir.

De forma que si quieres obtener el beneficio completo de la riqueza del inconsciente debes aprender a escribir con facilidad y fluidez cuando el inconsciente esté en el puesto dominante.

La mejor manera de hacer esto es levantarse media hora, o una hora entera, antes de tu hora habitual. Lo más temprano que puedas, y sin hablar, sin leer el periódico de la mañana, sin coger el libro que dejaste anoche en la mesilla, empezar a escribir. Escribe lo que te venga a la cabeza: el sueño de la pasada noche, si eres capaz de recordarlo; las actividades del día anterior; una conversación, real o imaginaria; un examen de conciencia. Escribe cualquier tipo de ensoñación de primera hora de la mañana, de forma rápida y acrítica. La excelencia o valor final de lo que escribas no tiene por ahora importancia alguna. De hecho, encontrarás en este material más valor del que esperas pero tu objetivo principal ahora no es producir palabras inmortales, sino escribir algunas palabras que no sean puros sinsentidos.

Por reiterar: lo que estás haciendo en realidad es entrenarte, en la zona gris entre el sueño y la vigilia completa, simplemente para escribir. Para el éxito de esta práctica da igual si te salen párrafos amorfos, si los pensamientos son difusos o extravagantes, si las ideas están borrosas. Olvida por completo que posees facultades críticas; piensa que no hace falta que nadie vea lo que escribes a no ser que tú decidas enseñarlo. Puedes, si quieres, escribir en un cuaderno, sentado en la cama. Si te enseñas a ti mismo a usar la máquina de escribir en este periodo, tanto mejor. Escribe durante el tiempo que tengas libre, o hasta que sientas que te has vaciado por completo de escritura.

A la mañana siguiente, empieza sin releer lo que hayas escrito. Recuerda: debes escribir antes de haber leído cualquier cosa. El objetivo de esta orden te resultará más claro más adelante. Ahora lo único que ha de preocuparte es llevar a cabo el ejercicio, sin más.

Duplica tu «producción»

Después de un día o dos encontrarás que hay una determinada cantidad de palabras que eres capaz de escribir fácilmente y sin esfuerzo. Cuando hayas dado con ese límite, empieza a ampliarlo en unas cuantas frases, luego en un párrafo o dos. Un poco más adelante intenta doblarlo antes de terminar con el trabajo matutino.

En un periodo muy breve de tiempo descubrirás que el ejercicio ha empezado a dar frutos. El trabajo real de escribir ya no parece arduo o aburrido. Habrás empezado a sentir que puedes sacar casi tanto (en realidad más) de una ensoñación escrita que de la que tiene lugar casi sin palabras en lugares recónditos de tu cerebro. Cuando puedas despertar, coger el lápiz y empezar a escribir casi por impulso, ya estarás listo para el siguiente paso. Guarda el material que hayas escrito (y bajo llave si esa es la única manera de evitarte la vergüenza al leerlo). Te resultará útil de maneras que ahora ni siquiera puedes imaginar.

Al emprender el siguiente ejercicio, puedes regresar, en esta tarea matutina, al límite que te resulta fácil y natural. (Aunque deberías ser capaz de escribir más palabras que cuando empezaste.) Obsérvate con cuidado; si en cualquier momento descubres que has vuelto a las ensoñaciones inactivas, es el momento de ponerte un poco de presión. Durante toda tu vida de escritor, cada vez que sientas ese riesgo de sequía creativa que le llega incluso al escritor que más facilidad tiene, vuelve a poner el lápiz y el cuaderno en tu mesilla de noche, y despiértate cada mañana para escribir.

Escribir con horario

En seguida, en cuanto hayas puesto en marcha las sugerencias del capítulo anterior, descubrirás que verdaderamente eres más un escritor de lo que hubieras sido nunca antes. Descubrirás que ahora tienes tendencia a darle a las experiencias de cada jornada forma en palabras, a prever el uso que le otorgarás a cualquier anécdota o episodio del que tengas noticia, a transformar el material en bruto de la vida en materia de ficción, de manera más consistente de lo que hacías cuando la escritura era una ocupación esporádica, caprichosa, que se desataba de vez en cuando de forma inopinada, o se llevaba a cabo solo cuando sentías que tenías una historia bien amarrada.

En el momento en que llegues a esa etapa, estarás preparado para dar el siguiente paso, que es el de enseñarte a escribir en cualquier momento dado. La mejor manera de hacer eso es esta:

Quedar para escribir

Después de vestirte, siéntate un momento a solas y planifica el día que tienes por delante. Normalmente podrás decir con bastante exactitud cuáles serán sus exigencias y oportunidades; a grandes rasgos, al menos, puedes trazar la mayor parte del programa del día, tanto como para saber cuándo tendrás unos momentos para ti mismo. No hace falta que sea mucho tiempo; con quince minutos te bastará, y no existe casi ningún trabajo tan esclavo como para no arrancarle un cuarto de hora al día más ajetreado, si te lo tomas en serio. Decide cuándo te tomarás un rato para escribir. Porque, en ese rato, escribirás. Si tu trabajo afloja, por ejemplo, después de las tres y media de la tarde, los quince minutos que van desde las cuatro hasta las cuatro y cuarto pueden reservarse como tiempo para ti.

Entonces: a las cuatro vas a ponerte a escribir, pase lo que pase, y vas a seguir escribiendo hasta que den las cuatro y cuarto. Cuando hayas tomado la determinación de hacer eso, y lo hayas hecho, ya serás libre para hacer lo que quieras hacer o lo que debas hacer.

Una deuda de honor

Pues bien, esto es muy importante, y no puede subrayarse lo suficiente: ¡has decidido escribir a las cuatro de la tarde y a las cuatro de la tarde tienes que escribir! No hay excusa que valga. Si a las cuatro de la tarde descubres que estás inmerso en una conversación, deberás pedir disculpas y mantener tu cita contigo mismo. Ese acuerdo al que has llegado es una deuda de honor, y ha de ser saldada escrupulosamente; te has dado tu palabra, y no puedes desdecirte. Si a esa hora tienes que salir escalando sobre las cabezas de tus amigos, no tengas piedad; en próximas ocasiones descubrirás que has procurado no verte atrapado de nuevo en un dilema así. Si para conseguir la soledad necesaria has de encerrarte en un baño, hazlo, apóyate en la pared, y escribe. Escribe como escribes por las mañanas: cualquier cosa. Escribe con sentido o escribe insensateces, rimas o verso libre; escribe lo que opines de tu jefe, de tu secretaria, o de tu profesor; escribe una sinopsis o un fragmento o un diálogo, o la descripción de alguien en quien te hayas fijado hace poco. Por vacilante o somera que sea la escritura, escribe. Si no te queda otro remedio, puedes escribir «este ejercicio me está pareciendo muy difícil», y explicar las razones por las que te parece que lo es. Varía ese lamento cada día, hasta que haya dejado de ser cierto.

Extender el ejercicio

Porque esto vas a hacerlo todos los días, pero habrás de elegir una hora diferente cada vez. Inténtalo a las once, o un rato antes o

después del almuerzo. En otra ocasión, prométete a ti mismo que escribirás durante quince minutos antes de salir para casa por la tarde; o quince minutos antes de la cena. Lo importante es que en el momento, en cuanto sea el momento, en punto, tendrás que estar escribiendo, y que aprendas que ninguna excusa de ninguna naturaleza vale cuando llega el momento.

Mientras estés solo leyendo esta recomendación puede que no veas por qué la hago de manera tan enfática. En cuanto la empieces a poner en práctica lo entenderás. Existe una profunda resistencia interna a la escritura que emergerá, más probablemente, en este punto que en el ejercicio anterior. Esto empezará a «parecerse a un trabajo» para el inconsciente, y al inconsciente no le gustan estas normas y reglamentos hasta que no se ha acostumbrado del todo a ellos; es incorregiblemente perezoso a la hora de mantenerse ocupado, y dado a encontrar las maneras más fáciles de darse satisfacción. Prefiere escoger sus propias ocasiones y salir cuando le apetece. Descubrirás los obstáculos más extraordinarios, que se presentarán disfrazados de sentido común: ¿no puede tener ninguna relevancia que me ponga a escribir de cuatro y cinco a cuatro y veinte, no? Si te marchas de una reunión lo más seguro es que te hagan preguntas, así que ¿por qué no esperar a que la reunión se disuelva por sí misma y solo entonces tomarte tus quince minutos? Por la mañana no podías saber que ese día te iba a acabar doliendo la cabeza, ¿en serio que se puede trabajar con algún provecho con semejante impedimento? Y tal y cual. Pero tienes que aprender a soslayar cada uno de los trucos que el astuto inconsciente te plantee. Si de manera consistente y obstinada te niegas a dejarte engañar, tendrás tu recompensa. El inconsciente, de repente, se rendirá de manera encantadora, y empezará a escribir bien y con gracia.

Ten éxito, o deja de escribir

Ahora es cuando me toca pronunciar la advertencia más solemne que encontrarás en este libro: si fracasas repetidamente en este ejercicio, abandona la escritura. Tu resistencia en realidad es más

fuerte que tu deseo de escribir, y lo mejor será que encuentres otra salida a tu energía, y mejor más temprano que tarde.

Estas dos actuaciones extrañas y arbitrarias —escribir a primera hora de la mañana y escribir en citas acordadas— deberían seguir en marcha hasta que escribas con fluidez, a voluntad.

La primera revisión

Una vez hayas logrado establecer estos dos hábitos —escribir a primera hora de la mañana y escribir por acuerdo contigo mismo— habrás avanzado un gran trecho por el camino que te llevará a convertirte en escritor. Habrás ganado, por un lado, fluidez, y por otro, control, aunque sea de manera elemental. Es probable que sepas bastante más sobre ti mismo de lo que sabías cuando te embarcaste en los ejercicios. Para empezar, ya sabes si te resultó más fácil enseñarte a escribir sin parar o si te resultó más natural escribir a partir de una cita concertada. Tal vez estés comprobando por primera vez que si quieres escribir, puedes escribir, y que no hay vida tan ajetreada que no ofrezca oportunidades siempre que te mantengas alerta para encontrarlas. Y por tanto, también, estarás empezando a pensar que no es tan milagroso que los escritores produzcan un libro detrás de otro, ahora que has encontrado dentro de ti mismo esos recursos inagotables que se observan en el trabajo de los demás. El mecanismo físico de la escritura no debería ser ya tan fatigoso, y sí haber tomado su justo lugar como simple actividad. Tu idea de la vida del escritor probablemente sea más vívida, y más cercana a la realidad, de lo que era antes, lo que es, en sí mismo, un gran paso.

Ahora ha llegado el momento de analizarte objetivamente, de ver cómo eres tú y cuáles son tus problemas; si has seguido los ejercicios como es debido deberías tener material de sobra para una primera revisión muy iluminadora.

Lectura crítica de tu trabajo

Hasta este momento es mejor resistir la tentación de releer lo que hayas producido. Mientras te entrenas para conseguir mayor facilidad a la hora de escribir, y para enseñarte a empezar a escribir

cuando sea y donde sea que surja la oportunidad, cuanto menos análisis crítico dediques a tu trabajo mejor, excepto para hacer un repaso de lo más somero. Por excelente o manida que resulte tu escritura, no era eso lo que había que tener en cuenta. Pero ahora sí: echar la vista atrás para ver qué revelan esas efusiones bajo una mirada desapasionada puede ser muy esclarecedor.

Las simas de la imitación

Recordarás que una de las condiciones impuestas era que no leyeras ni una palabra antes de empezar la tarea de la mañana y que, a poder ser, ni siquiera pronunciaras una palabra hasta haber terminado. La razón es la siguiente: todos vivimos tan rodeados de palabras que es difícil descubrir, sin el beneficio de una larga experiencia, cómo son nuestros propios ritmos, y cuáles son los temas que realmente nos interesan. Aquellos cuya extrema sensibilidad les lleva a desear ardientemente convertirse en escritores suelen, en general, dejarse sugestionar con demasiada facilidad. Ya sea de forma consciente o no, pueden haber caído en la tentación de imitar a un autor establecido. Tal vez sea un genuino maestro de la escritura; o tal vez sea (con harta frecuencia lo es) un autor cuya obra goza de predicamento esa temporada. Nadie que no haya dado nunca talleres de escritura de ficción puede imaginar la frecuencia con la que un alumno pronuncia frases como «¡Oh, acaba de ocurrírseme una gran historia faulkneriana!» o, más ambiciosamente, «Creo que con eso me hago un Virginia Woolf». El profesor que, tontamente, le diga que preferiría ver una buena historia de mano del propio alumno es considerado un gazmoño, y se discute abiertamente con él, pues la idea de hacer de monito de repetición, al punto de copiar, no solo el estilo de la prosa, sino también incluso las ideas y formas narrativas de los autores populares del momento, parece haber sido inculcada tan a fondo en nuestros aprendices de escritores que creen sinceramente que se convertirán en autores originales a través de un proceso de imitación. Los hombres y mujeres que les sirven de modelos, puesto que escriben desde su propio y potente talento narrativo y según su propio gusto, crecen, cambian, modifican su estilo y sus «fórmulas»,

y los pobres simios diligentes que les copian terminan trabajando según modelos anticuados.

Descubrir tus fortalezas

La mejor manera de evitar la tentación de imitar es descubrir lo antes posible el propio gusto y las propias habilidades. Aquí, en esta resma de páginas que has escrito en este periodo de construcción del hábito, tienes un material de laboratorio de incalculable valor. En general, ¿qué escribes, cuando anotas lo primero que se te ocurre? Intenta leer, ahora, como si tuvieras entre manos el trabajo de un desconocido, e intenta descubrir cuáles podrían ser los gustos y talentos de este escritor extraño. Deja a un lado cualquier prejuicio que puedas tener sobre tu propio trabajo. Intenta olvidar cualquier ambición o esperanza o temor que pudieras haber albergado, y delimita cuál sería el campo de acción de este escritor, si hubiera sido él quien viniera a consultarte. Las repeticiones, las ideas recurrentes, las fórmulas frecuentes de la prosa de estas páginas te darán las claves. Te enseñarán dónde está tu don natural, vayas a especializarte en él o no. No hay razón para creer que solo serás capaz de escribir obras de un tipo, que no podrás tener el mismo éxito escribiendo cosas diferentes; pero este análisis te enseñará dónde está la veta más rica y más fácil de sondar.

En mi experiencia, el alumno que anota el sueño de la noche anterior, o reformula los acontecimientos de la jornada precedente idealizándolos, que aprovecha la mañana para escribir una anécdota completa o un pasaje de diálogo agudo, probablemente sea un escritor de relatos embrionario. Ciertos tipos de diseño de personaje, cuando es breve y se ocupa de rasgos más bien generales (o incluso obvios), señalan en la misma dirección. Un análisis más sutil de personajes, una consideración de sus motivos, un autoexamen estricto (que no es lo mismo que dar una visión romántica de las propias acciones), el contraste de distintos personajes enfrentados al mismo dilema, señalan con más frecuencia al novelista. Una especie de introspección reflexiva o de especulación en bruto es lo que suele encontrarse en el cuaderno

del ensayista, aunque añadiendo unas notas dramáticas, y convirtiendo una especulación abstracta en algo particular a través de la atribución de los diversos elementos de un problema a personajes que dan cuerpo a la acción, ahí está la promesa del novelista más meditativo.

Cuando se llega a esta etapa de la instrucción muchas veces en mis clases se produce una explosión de actividad muy estimulante. Al ver las posibilidades de la escritura, que ahora sienten que les llegó casi sin esfuerzo, los alumnos a menudo se lanzan a un tipo de escritura que les parece simplemente un divertimento y bregan con problemas más difíciles en su tiempo «de trabajo». Estos manuscritos espontáneos muchas veces son muy interesantes y con frecuencia, dándoles un poco de forma, se convierten en obras terminadas muy satisfactorias. Son un poco dispersas, un poco discursivas, pero tienen un tono fresco, no forzado, que suele ser llamativo. Alrededor de este momento descubrirás que tu trabajo ya es menos desequilibrado y desigual; estás dando con tu propio ritmo, además de descubrir los temas que tienen para ti un interés perenne.

Una nota al pie para profesores

Aquí me gustaría añadir una nota al pie para otros profesores, más que para los estudiantes de escritura. Creo que presentar el trabajo de cada alumno para que los demás lo critiquen es una práctica profundamente perniciosa, y que no se convierte en menos dañina sencillamente leyendo el manuscrito sin revelar quién es su autor. La experiencia es demasiado estresante como para aceptarla con ecuanimidad, y un escritor sensible puede verse descabalgado deplorablemente, sea la crítica favorable o no. Lo raro, de hecho, es que la crítica sea favorable, cuando un principiante se somete al juicio de sus congéneres. Parece como si necesitaran demostrar que, aunque todavía ellos personalmente no están escribiendo de forma tan perfecta, son capaces de descubrir todos los fallos en una historia que se les lee, y se lanzan sobre ella con armas y bagajes. Hasta que la confianza no surja de manera natural y sea el propio

alumno quien pida la crítica del grupo, su trabajo debe ser tratado de forma completamente confidencial por el profesor. Cada alumno llevará su propio ritmo de crecimiento, y solo progresará de forma ininterrumpida si no se ve peligrar por los contratiempos derivados de la vergüenza y la propia conciencia. Recomiendo a mis estudiantes mostrarse de un modo casi inhumanamente taciturno, al menos acerca del trabajo que estén haciendo en ese momento. Ha habido semanas en las que no he recibido ni una línea de los mejores alumnos de la clase, para de pronto recibir tres o cuatro manuscritos completos de un solo estudiante al final de un periodo de silencio. Más allá de estipular que cada alumno siga los ejercicios a medida que se van encargando, vea o no vea yo el material que se escribe día a día, yo no pongo tareas.

El crítico trabaja con su propio material

Ahora vamos a suponer que tienes una especie de idea preliminar de ti mismo como escritor. Será una idea muy en bruto, distorsionada aún por la humildad en algunas direcciones y el exceso de confianza en otras, pero al menos guardará un parecido suficiente con tu futuro perfil profesional como para que merezca la pena trabajar sobre ella. Incluso en este estado inacabado te darás cuenta de que hay cosas concretas que puedes hacer por ti mismo que mejorarán la calidad de tu escritura, te proporcionarán ocasiones para escribir, o te estimularán de manera que la escritura fluya de manera natural. Ahora es el momento de llamar al lado más prosaico de tu yo a reclamar sus servicios. (De hecho, ya habrá sido convocado para leer el material y encontrar esos gustos que revela, pero habrá sido solo una función preliminar.) Hay cientos de cosas que puede hacer por ti en cuanto le des todo este material con el que trabajar. Pero si se le convoca antes de tiempo, será más un tormento que una bendición.

Aquí tienes, entonces, páginas y cuadernos listos para ser examinados por el sentido común, por tu yo cotidiano. A través del examen somero recomendado en el último capítulo ya has encontrado las tendencias más evidentes en tu propio trabajo. Ahora es el momento de ser más específico, y de examinar con detalle lo que has hecho. Tu yo de diario ha estado apartado mientras te ocupabas de enseñarle a tu subconsciente a fluir cada vez que tenías un momento para él; ahora encontrarás que ha estado siguiendo el proceso con máxima atención, anotando tus éxitos y fracasos, y preparando sugerencias.

Un diálogo crítico

Los siguientes párrafos son mucho más ingenuos y

escandalosamente duales que cualquier diálogo que puedas tener nunca contigo mismo, pero ahora debería tener lugar algún intercambio parecido a este entre los dos lados de tu naturaleza.

«¿Sabes? Creo que escribes diálogos muy bien; es evidente que tienes oído. Pero tus descripciones están mal hechas. Resultan artificiosas.»

Aquí, el culpable probablemente murmure algo sobre lo mucho que le gusta escribir diálogos, pero que se siente tonto cada vez que escribe algo sin comillas.

«Pues claro que te gusta escribir diálogos —habrás de contestarle—, pero eso es solamente porque lo haces bien. ¿No te das cuenta de que si no puedes redactar bien las partes no dialogadas y las transiciones, tu historia va a resultar errática? Yo diría que vas a tener que decidirte: ¿quieres escribir ficción, o quieres ser dramaturgo? Sea como sea, te queda mucho trabajo por delante.»

«Y tú, ¿qué dirías? Es decisión tuya tanto como mía.»

«Bueno, en general, ficción. No muestras mucho interés en efectos dramáticos o espectaculares, ni en la construcción de un clímax que sea visualmente efectivo. Vas revelando a un personaje despacio y a través del diálogo. Si tuvieras todo el tiempo y todo el papel del mundo sin duda llegarías a lo que quieres contar simplemente a través del diálogo, pero es que, verás: tienes que tener en cuenta el espacio y la efectividad. Vas a tener que hacer parte de la historia como narración. No, yo creo que, al final, lo que hay que hacer es trabajar los puntos débiles. Igual en tus ratos libres deberías leer a E. M. Forster. Él va de una cosa a otra muy bien. Y mientras, he aquí un pasaje sobre el que puedes meditar. Es de Edith Wharton en La escritura de la ficción:

El uso del diálogo en la ficción parece ser una de las pocas cosas sobre las que puede establecerse una regla bastante firme. Habría que reservarlo para los momentos culminantes, y considerarlo como la espuma que surge cuando rompe la gran ola de la narración frente al espectador que la contempla desde la orilla. Este

levantamiento y dispersión de la ola, los destellos del agua, incluso el simple aspecto material de la página rota en párrafos cortos y desiguales, todo ello contribuye a reforzar el contraste entre tales clímax y el deslizamiento suave y discreto de los intervalos narrativos; y el contraste subraya esa sensación de paso del tiempo, para cuya producción el escritor depende de la narración que incluye entre medias de los diálogos. De esta forma, el uso controlado del diálogo no solo sirve para enfatizar las crisis de una historia, sino para darle a toda ella un mayor efecto de desarrollo continuado.

O tal vez la exhortación adopte la forma de apunte sobre un detalle estilístico menor, acerca del cual te pedirás cuentas: «Por cierto, ¿no has notado que usas demasiado la palabra “colorido”? Cada vez que tienes tanta prisa que no quieres detenerte a buscar la palabra precisa, tiras de “colorido”; la estás usando a morir. Es una costumbre chapucera. Para empezar: suele ser demasiado general como para que traslade el efecto que tú quieres, y para continuar, ahora mismo todos los publicistas del país la están usando. Aléjate de ella durante una temporada».

Que tus sugerencias sean específicas

Aunque acaso no seas tan franco en tu discurso contigo mismo, el consejo sigue siendo que te dirijas directamente a los problemas, con quejas específicas y, donde sea posible, sugiriendo remedios específicos. Los recordarás más fácilmente, y habrás reforzado tu descontento con este o aquel elemento de tu escritura de tal manera que te verás obligado a dar pasos para corregir las prácticas chapuceras o, si no, confesar que no estás trabajando con la suficiente seriedad en la profesión que has elegido. Déjate el tema claro a ti mismo cada vez que seas capaz de detectar un fallo; si sospechas que hay debilidades que por algún motivo no ves, enséñale tu trabajo a alguien de cuyo juicio y buen gusto te fíes. Muchas veces descubrirás que un lector que no tiene pretensiones

sobre sus conocimientos literarios es capaz de señalar tus pecados de estilo tan fácilmente como un escritor, un editor o un maestro; pero pide ayuda exterior solo una vez que hayas hecho todo lo posible por ti mismo. A la larga, serán tu gusto y tu buen juicio los que te ayuden a sortear los precipicios, y cuanto antes te eduques a ti mismo para servir en cualquier capacidad a tu yo escritor, mejores serán tus perspectivas.

La corrección después de la crítica

Insiste en todos los puntos sobre los que tengas dudas. ¿Utilizas demasiadas frases cortas declarativas, o demasiadas exclamaciones? ¿Tienes un vocabulario demasiado exuberante, o demasiado severo? ¿Eres tan reservado que te deslizas por encima de una escena emocional tan rápidamente que puede que el lector se pierda lo que estás intentando comunicar? ¿Te refocilas en escenas de sangre y fuego más allá del límite de la credibilidad? Entonces intenta encontrar un antídoto. El escritor reservado puede obligarse a leer a Swinburne, o a Carlyle, o a cualquiera de los autores contemporáneos que son más sensacionalistas que decorosos. El que tiende a lo sensacionalista puede darle la vuelta al consejo y leer a los dieciochescos ingleses, o a escritores como William Dean Howells, Willa Cather o Agnes Repplier. Si en tu escritura hay un punto aburrido, prosaico, te vendría bien dedicarle un tiempo a las novelas y los relatos de G. K. Chesterton. Las recomendaciones que pueden hacerse casi no tienen límite, pero debes aprender tanto a diagnosticar tu propio caso como a encontrar tu mejor medicina. Cuando hayas encontrado el antídoto, lee con humildad, decidido a ver la excelencia en autores que te resultan naturalmente antipáticos; mientras estés haciendo tu penitencia estilística, no te des tregua. Sé severo: deja quietos los libros que normalmente te atraen.

Las condiciones de la excelencia

Ahora, intenta descubrir si hay alguna conexión entre una mañana productiva y las condiciones de la víspera. ¿Eres capaz de discernir si la mejor escritura llegó después de un día activo, o tranquilo? ¿Escribiste con más facilidad después de acostarte pronto, o después de haber dormido poco? ¿Existe alguna conexión que puedas observar entre ver a ciertos amigos y la viveza o la insipidez de tu trabajo a la mañana siguiente? ¿Qué tal escribiste la mañana después de ir al teatro, o a una exposición de arte, o a un espectáculo de danza? Apercíbete de esas cosas, e intenta organizar el tipo de actividad que redunda en un buen trabajo.

Dictar un régimen diario

Luego dirige tu atención a tu régimen diario. La mayoría de los escritores florecen en gran medida con una rutina simple y sana, de la que a veces descansan para divertirse. Aquí tocarás los cimientos mismos del sentido común más prosaico, porque tendrás que decidir aspectos tales como la dieta que más te conviene y las comidas que debes evitar. Si te planteas toda una vida de escritura, es de cajón que habrás de aprender a trabajar sin el uso permanente de estimulantes, así que decide cuáles puedes usar con moderación y cuáles debes abandonar. No debes establecer la costumbre de trabajar a base de explosiones de actividad, sino procurar mantener un buen flujo constante y satisfactorio, que ascienda ocasionalmente a niveles de producción extraordinarios, pero que no decaiga casi nunca por debajo de lo que has descubierto que es tu producción normal. Un inventario completamente honesto, que puedes realizar cada dos o tres meses, o por lo menos un par de veces al año, te mantendrá a la altura de la mejor y más abundante escritura de la que eres capaz.

Mientras estés embarcado en esta honesta confrontación, será el momento de preguntarte si estás dejando que tu lado temperamental tenga demasiada voz en cómo te conduces en la vida diaria. ¿Te descubres portándote de un modo emocional y

obstinado en situaciones en las que un observador desprejuiciado esperaría que fueras desapasionado y juicioso? ¿Te estás obstaculizando a ti mismo sintiéndote resentido, o envidioso, o fácilmente deprimido? Son todos asuntos que debes aclarar con un análisis tranquilo. La envidia, la depresión, el resentimiento, envenenarán las fuentes mismas de las que mana tu trabajo, y cuanto antes erradiques hasta la más mínima traza de esas sensaciones, mejor será tu escritura.

Cuando te embarques en estas sesiones de análisis, hazlo a fondo. Este examen concienzudo y pormenorizado de ti mismo debe hacerse rara vez, pero debe hacerse bien. No debes ser solo estricto contigo mismo, también justo. Una condena global no te lleva más lejos que la auto aprobación acrítica. Si hay un tipo de escritura que se te da bien, reconócelo, por supuesto, y date ánimos. Que tu propio trabajo, cuando esté bien hecho, se convierta en un patrón, y exígete trabajo de la misma calidad en otros estilos.

Después de cada una de estas sesiones verás que sales con una idea más clara sobre ti mismo, tus habilidades y tus debilidades. Al principio es probable que subrayes unos aspectos en lugar de otros, y más adelante te asombrará tu propia ceguera ante elementos igualmente importantes. Pero habrás aprendido a mantener un ojo amigable y crítico sobre tu propio progreso, y los pasos que has de dar para acercarte a tu objetivo. Una vez más: no vayas detrás de ti mismo regañándote y dándote consejos y quejándote. Cuando sientas que un inventario te resultará beneficioso, ponte hora, hazlo a conciencia, asume las sugerencias que se te ocurran; y luego sal de ahí y vive sin introspección hasta que surja la próxima ocasión de hacer un repaso general.

Leer como un escritor

Para sacar el máximo provecho de las lecturas correctivas que vas a llevar a cabo después de estos inventarios periódicos, tendrás que hacer un poco de esfuerzo para aprender a leer como un escritor. Cualquier persona que tenga cierto interés en convertirse en un autor tiene una idea de cada libro como un espécimen, y no solo como un medio de entretenimiento. Pero para leer eficazmente es necesario aprender a sopesar un libro a la luz de lo que te pueda enseñar a la hora de mejorar tu propio trabajo.

La mayoría de los escritores en ciernes son ratones de biblioteca, y muchos de ellos son fanáticos de los libros y las librerías. Pero a menudo hay un profundo rechazo a la idea de diseccionar un libro, o de leerlo solo por su estilo, o solo por su estructura, o para ver cómo el autor se ha enfrentado a sus problemas. La sensación de que nunca más lograrán capturar esa fascinación y ese embrujo que le producían los libros cuando era un lector acrítico pero agradecido lleva a muchos estudiantes a protestar ante la idea de poner a sus autores favoritos bajo la lupa. Pero, de hecho, cuando hayas aprendido a leer críticamente descubrirás que tu placer es mucho más profundo de lo que era cuando leías como amateur; hasta un libro malo se vuelve tolerable cuando te dedicas a analizarlo para descubrir las razones por las que sus efectos resultan artificiosos y torpes.

Lee dos veces

Al principio descubrirás que la única manera de leer como un escritor es repasar cualquier cosa dos veces. Lee la historia, el artículo o la novela bajo estudio de forma rápida y acrítica, como hacías en los tiempos en los que un libro no te suponía más responsabilidad que la de su disfrute. Cuando lo hayas terminado,

déjalo a un lado durante un rato, y coge lápiz y papel.

Juicio sumario y análisis detallado

Primero haz una breve sinopsis de lo que acabas de leer. Después haz una especie de juicio sumario del texto: te gustó o no te gustó. Te lo creíste, o te dejó frío. Te gustó una parte, pero otra no. (También puedes, si quieres, más adelante, hacer un juicio moral sobre el texto, pero ahora limita tus decisiones a las que crees que fueron las intenciones del autor, en la medida en que seas capaz de identificarlas.)

Pasa a elaborar sobre estas afirmaciones en bruto. Si te gustó, ¿por qué fue? No te desanimes si al principio tu respuesta a esta pregunta es vaga. Vas a volver a leer el libro, y tendrás otra oportunidad de ver si eres capaz de encontrar la raíz de tu respuesta. Si una parte te pareció buena y la otra más floja, mira a ver si sabes determinar el momento en que el autor perdió tu confianza. ¿Los personajes estaban todos dibujados con destreza similar, mal dibujados, de forma poco consistente o a salto de mata? ¿Sabes por qué tienes esta sensación?

¿Resalta alguna escena concreta en tu memoria? ¿Por lo bien escrita que estaba, o por parecerte una forma estúpida de desaprovechar una buena oportunidad? Recuerda cualquier pasaje que te resultara especialmente memorable por cualquier razón. ¿El diálogo es natural o, si está estilizado, su formalidad tiene algún objetivo o es el resultado de las limitaciones del autor?

Llegado este punto, ya conoces algunas de tus propias debilidades. ¿Cómo ha manejado el autor que acabas de leer las situaciones que a ti te resultarían difíciles?

La segunda lectura

Si es un buen libro tu lista de preguntas deberá ser larga y minuciosa, y tus respuestas lo más particulares posible. Si no es especialmente bueno será suficiente, al principio, descubrir sus puntos débiles y dejarlo a un lado. Cuando hayas escrito la sinopsis y respondido a tus propias preguntas en la medida de lo posible, comprueba de nuevo esas que no fuiste capaz de responder del todo, o las que prometen iluminar más ciertos aspectos si insistes en ellas. Ahora empieza de nuevo por la primera palabra, leyendo despacio y con atención, anotando las respuestas a medida que las vayas descubriendo. Si encuentras algún pasaje que te parece especialmente bien construido, sobre todo si el autor ha usado con destreza materiales que a ti te resultarían difíciles de manejar, anótalo. Más adelante puedes volver sobre ellos para utilizarlos como modelos después de analizarlos una segunda vez.

Ya sabes cómo termina la historia; mantente alerta para descubrir claves que anuncien ese final y que llegan al principio del libro o de la historia. ¿Dónde se dejaba ver por primera vez ese aspecto del personaje que da pie a la gran complicación? ¿Aparecía de forma suave y sutil o el autor lo metía con calzador? ¿Descubres, en la segunda lectura, pistas falsas? Es decir, pasajes que no añaden credibilidad al libro, o que distorsionan la intención del autor, o que se han dejado pasar aunque introduzcan elementos innecesarios o lleguen incluso a confundir al lector. Repasa con cuidado esos pasajes, para asegurarte de que no seas tú quien se esté perdiendo parte del sentido que quiere transmitir el autor, y asegúrate de que tienes razón antes de concluir que el equivocado es el escritor.

Puntos de importancia

No hay límite a la cantidad de estimulo y ayuda que te puede proporcionar leer con atención crítica. Lee con todas las facultades alerta. Presta atención al ritmo del libro, y a si acelera o se ralentiza cuando el autor desea subrayar algo. Busca particularidades de estilo y palabras favoritas, y decide si merece la pena que tú las pruebes o si son demasiado obviamente típicas del autor como para que tú adoptes su uso y estructura. ¿Cómo consigue que los

personajes pasen de una escena a otra, o cómo marca el paso del tiempo? ¿Altera su vocabulario y su énfasis cuando centra su atención primero en un personaje y luego en otro? ¿Parece ser omnisciente, cuenta solo lo que un personaje podría saber y permite que la historia se vaya apareciendo ante el lector a medida que sigue el pensamiento del personaje? ¿O escribe primero desde el punto de vista de uno y luego de otro, y más adelante de un tercero? ¿Cómo consigue establecer contrastes? ¿Lo hace, por ejemplo, colocando al personaje ante un escenario de forma incongruente, como hace Mark Twain cuando mete a su yanqui de Connecticut en el mundo de la época del rey Arturo?

Cada escritor suscitará sus propias preguntas y descubrirá sus propias ideas más sugerentes. Después de los primeros libros —que debes leer dos veces si quieres aprovechar de verdad el trabajo de otros— descubrirás que puedes leer por placer y como crítico de forma simultánea, reservando una segunda lectura solo para aquellas páginas en las que el autor ha dado lo mejor, o lo peor, de sí mismo.

Sobre la imitación

Vamos ahora con la imitación como forma de practicar. Cuando hayas aprendido a encontrar en la escritura de otros los materiales que resultan sugerentes para tu propio trabajo, estarás en posición de imitar de la única manera que puede resultarte útil. Las filosofías, las ideas, las nociones dramáticas de otros escritores de ficción no deberían adoptarse sin más. Si encuentras que casan contigo, regresa a las fuentes de donde esos autores tomaron originariamente las ideas, si eres capaz de encontrarlas. Estudia las fuentes primarias, y lleva materiales a tu propio trabajo solo cuando tengan tu aprobación profunda, y nunca porque el autor en cuya obra los hayas encontrado esté disfrutando de un éxito temporal, o porque algún otro haya sido capaz de usarlos con eficacia. Son suyos y podrás usarlos solo cuando los hayas hecho tuyos a través de un profundo conocimiento y asimilación.

Imitar las excelencias técnicas

Pero las excelencias técnicas sí pueden imitarse, y con gran provecho. Cuando hayas encontrado un pasaje, largo o corto, que te parezca mucho mejor que cualquier cosa que tú seas aún capaz de hacer, siéntate y aprende de él.

Estúdialo con más atención todavía de la que hayas dedicado al libro o a la historia que hayas usado como espécimen. Disecciónalo casi palabra por palabra. Si es posible, encuentra un pasaje análogo en tu propio trabajo para usarlo como término de comparación. Asumamos, por ejemplo, que te da problemas ese incordio que sufren la mayoría de los escritores cuando empiezan a trabajar en serio: trasladar la sensación del paso del tiempo. O bien alargas la historia sin objeto, siguiendo a tu personaje a través de cierta cantidad de actividades poco importantes o confusas para hacer que

llegue de una escena significativa a otra, o le abandonas abruptamente entre dos párrafos. En la historia que has estado leyendo, que tiene más o menos el tamaño de la que quieres escribir, encuentras que el autor ha manejado esas transiciones con elegancia, escribiendo solo lo justo, ni una palabra de más, para transmitir la ilusión del tiempo que pasa entre dos escenas. Pues bien: ¿cómo lo hace? ¿Cuántas palabras usa? Puede parecer absurdo en principio que pueda aprenderse algo contando palabras, pero pronto te darás cuenta de que un buen escritor tiene un sentido preciso de la proporción; es lo bastante artista como para saber cuánto espacio hay que dejar para llevar a su personaje desde el corazón de la acción en una situación hasta el centro de la siguiente.

Cómo gastar palabras

En una historia de cinco mil palabras, pongamos, tu autor ha dedicado ciento cincuenta al transcurso de un día y una noche de cierta importancia en la vida de su héroe. ¿Y tú? Tres palabras, o tal vez una frase: «Al día siguiente, Conrad…».[1] Resulta demasiado corto. O, por otro lado, aunque no había nada en la noche y la mañana de Conrad que fuera pertinente para la historia en cuestión, y aunque ya hayas usado todo el espacio que te puedes permitir en el esbozo de la personalidad de tu héroe, por pura incapacidad de dejar de hablar de él una vez que has empezado, puedes haberle dedicado seiscientas o mil palabras a narrar asuntos completamente irrelevantes de su jornada.

¿Cómo gasta el autor las palabras que has contado? ¿Durante algunos párrafos se sume en la falta de dirección, después de haber contado la historia punto por punto hasta este momento? ¿Elige palabras que transmiten acción, para demostrar que su héroe, aunque en ese momento no estuviera ocupado en nada que afectara a la historia, sigue teniendo una vida plena aunque esté fuera de foco, como si dijéramos? ¿Qué pistas deja caer en la frase final que le permite volver a la acción principal? Cuando hayas descubierto todo lo que puedas de esa manera, escribe un párrafo propio,

imitando a tu modelo frase por frase.

Contrarrestar la monotonía

También puede que sientas que tu escritura es monótona, que el verbo sigue al sujeto y el adverbio al verbo con mortal regularidad página tras página. Y en cambio te llama la atención la variedad, la agradable diversidad de las estructuras de las frases y de los ritmos del autor que estás leyendo. He aquí el verdadero método para hacer de simio diligente: la primera frase tiene doce palabras; escribirás una frase de doce palabras. Empieza con dos palabras de una sílaba cada una, la tercera es un sustantivo de una sílaba, la cuarta un adjetivo de cuatro sílabas, la quinta un adjetivo de tres, etcétera. Escribe una con palabras del mismo número de sílabas, sustantivo a sustantivo, adjetivo a adjetivo, verbo a verbo, asegurándote de que las palabras llevan el acento en las mismas sílabas que las de la frase modelo. Escogiendo a un autor cuyo estilo es complementario del tuyo puedes aprender mucho sobre la formación de la frase y sobre el ritmo. No desearás, ni necesitarás, hacerlo a menudo, pero resulta de gran ayuda hacerlo de vez en cuando. Vas ganando conciencia de las variaciones y del tono de lo que lees, y aprendes según vas leyendo. Una vez que te hayas tomado la molestia de analizar una frase dividiéndola entre las partes que la componen y hayas construido una similar por ti mismo, descubrirás que cierta parte de tu mente estará, en adelante, atenta a sutilezas que tal vez te hayan pasado inadvertidas antes.

Ve recogiendo palabras nuevas

Estate alerta para encontrar palabras adecuadas cada vez que leas, pero antes de usarlas asegúrate siempre de que resultan congruentes cuando están colocadas al lado de tu propio vocabulario. Peinar un diccionario de sinónimos buscando lo que un viejo profesor mío

llamaba despectivamente «verbos vívidos» será mucho menos útil que encontrar las palabras inmersas en una historia bien contada; aunque un diccionario de sinónimos también es una buena herramienta si se usa como es debido.

Por último, vuelve a tu propia escritura y mírala con nuevos ojos: léela pensando en el aspecto que tendrá cuando esté impresa. ¿Hay algún cambio que puedas hacer para que la prosa sea más eficaz, diversa y vigorosa?

---

[1]. Me apresuro a añadir que hay ocasiones en las que las palabras «Al día siguiente, Conrad…» pueden ser exactamente el número de palabras y el énfasis necesarios para una transición. Estamos asumiendo, por el momento, que esta transición es demasiado abrupta para la historia que estás escribiendo.

Aprendiendo a mirar de nuevo

Las anteojeras de la costumbre

El genio mantiene de por vida la viveza y la intensidad del interés que siente un niño sensible ante su mundo en expansión. Muchos de nosotros mantenemos esta capacidad de reacción hasta más allá de la adolescencia; muy pocos hombres y mujeres maduros tienen la suerte de preservarla en la vida cotidiana. La mayoría de nosotros solo somos del todo conscientes de forma intermitente, incluso cuando somos jóvenes, y las ocasiones en las que los adultos miran y sienten y escuchan con todos los sentidos alerta se hacen más y más raras con el pasar de los años. Demasiados de nosotros nos dejamos ir, envueltos en nuestros propios problemas personales, avanzando a ciegas día a día con la atención dedicada a algún asunto menor sin gran relevancia. El verdadero neurótico puede estar tan absorto en un problema enterrado tan profundamente en su ser que no sería capaz de explicarte qué le tiene preocupado, y la señal de su neurosis es su falta de eficacia en el mundo real. Los más normales de entre nosotros nos dejamos aislar hasta tal punto por las costumbres que pocas cosas son capaces de penetrar el muro de nuestras preocupaciones, a no ser que sean acontecimientos verdaderamente espectaculares: una catástrofe que suceda ante nuestros propios ojos, o que nuestro paseo tranquilo se vea interrumpido por un desfile triunfal. Tiene que ser algo que nos desafíe incluso a nuestro pesar.

Esta falta de lustre en nuestra apreciación del mundo, a la que todos nos rendimos cobardemente, es un peligro real para un escritor. Puesto que no estamos disponiendo cada día nuevas cosas que observar, nuevas sensaciones que tener, nuevas ideas, tendemos a volver en busca de material al mismo periodo de nuestras vidas, para escribir y reescribir eternamente las sensaciones de nuestra infancia o primeros años.

Las causas de la repetición

Todo el mundo conoce a algún autor que, de alguna manera, parece tener una sola historia que contar. Puede que los personajes tengan nombres diferentes de un libro a otro, puede que se vean en situaciones ostensiblemente distintas; puede que su historia tenga un final feliz o un punto trágico. Y sin embargo, cada vez que leemos un nuevo libro de ese autor tenemos la sensación de haber oído lo mismo anteriormente. Sea cual sea el nombre de la heroína, podemos estar seguros de que sobre sus pestañas se derretirán copos de nieve, o que caminando en el bosque su pelo se enredará en una rama. Un héroe de D. H. Lawrence romperá a hablar en dialecto de Lancashire en momentos de gran emoción, una heroína de Storm Jameson probablemente tenga éxito como redactora publicitaria y provenga de una familia de armadores. Con Kathleen Norris encontrarás un cuenco de cocina azul en una habitación soleada por lo menos en uno de cada dos libros… y tal y cual ad infinitum. La tentación de volver a trabajar con material que tiene valor emocional para nosotros es tan grande que casi nunca nos resistimos a ella; y no hay por qué no hacerlo, si se vuelve a trabajar sobre ello bien. Pero con frecuencia uno tiende a sospechar que el episodio se ha reutilizado por pura inconsciencia, y que con un poquito más de trabajo el autor podría haber sido capaz de pensar en toques equivalentes, igualmente válidos, con idéntica eficacia emocional, y mucho menos trillados. La verdad es que todos tenemos tendencia a recordar cosas que vimos a la luz clara y cálida de la infancia, y de volver a ellas cada vez que queremos darle vida a una escena. Pero si seguimos usando los mismos episodios y elementos una y otra vez perderemos efectividad.

Recuperar la inocencia de la mirada

Es perfectamente posible deshacerte de tus preocupaciones, negarte

a ir por la vida envuelto en un manto de olvido día y noche, pero es más difícil de lo que se pueda pensar aprender a dirigir la atención hacia fuera después de pasar años inmerso en tus propios problemas. Decidir sin más que no pasarás nada por alto no es suficiente ni mucho menos, aunque todo escritor debería asumir la recomendación de Henry James y encomendarse a ella: «Intenta ser una de esas personas a las que no se les escapa nada».[2] Para llegar a ese estado deseable, dedica un rato breve todos los días a recapturar, gracias a la concentración, esa «inocencia de la mirada» de los niños. Durante media hora al día transpórtate al estado de interés de ojos muy abiertos que se apoderaba de ti cuando tenías cinco años. Aunque te dé algo de vergüenza hacer deliberadamente algo que solía ser para ti tan natural como el respirar, descubrirás que en poco tiempo podrás reunir gran cantidad de material nuevo. No te dispongas a usar ese material inmediatamente, porque puede que solo consigas las pequeñas piezas fácticas y crispadas del periodista. Debes dejar, en cambio, que la mente inconsciente haga con ellas su milagroso trabajo de asimilación y crecimiento. Pero conviértete en un extraño en tus propias calles.

Un extraño en las calles

Sabes que cuando visitas una ciudad o un país nuevo por primera vez lo ves todo con extraordinaria viveza. Los enormes autobuses rojos cruzando Londres, por el lado contrario de la calle para cualquier extranjero que los vea por primera vez: pronto serán tan fáciles de esquivar como los autobuses verdes de Nueva York para los neoyorquinos, y tan poco maravillosos como el escaparate de la droguería por el que pasas todos los días camino del trabajo. Pero ese escaparate, ese tranvía que te lleva a la oficina, el metro abarrotado, puede parecerte más raro que el mismísimo Xanadú, si te niegas a darlo por visto. Cuando te subes al autobús, o caminas por la calle, dite a ti mismo que durante quince minutos percibirás y te narrarás a ti mismo todas y cada una de las cosas sobre las que se posen tus ojos. El autobús: ¿de qué color es por fuera? (Y no solo si es verde o rojo, sino si es color verde hierba o verde aceituna, colorado o burdeos.) ¿Por dónde se entra? ¿Lleva conductor y

revisor, o el conductor y el revisor son la misma persona? ¿De qué colores es por dentro, en las paredes, en el suelo, en los asientos? ¿Cómo son los carteles que tiene en su interior? ¿En qué sentido están colocados los asientos? ¿Quién está sentado delante de ti? ¿Cómo van vestidos los pasajeros, cómo se sientan, en qué postura están de pie, qué leen? ¿Duermen profundamente? ¿Qué sonidos oyes, qué olores te llegan, qué tienes en la mano, qué sensación te da, cómo es el tacto de ese abrigo que te ha rozado? Después de unos momentos puedes abandonar la percepción intensa, pero acuérdate de ponerla en marcha otra vez cuando cambie el escenario.

En otra ocasión, puedes dedicarte a especular sobre la persona que tienes en frente. ¿De dónde viene, y a dónde va? ¿Qué puede adivinarse sobre ella por su cara, su actitud, su ropa? ¿Cómo te imaginas que puede ser su casa?[3]

Merecerá la pena que camines por calles extrañas, que acudas a exposiciones, que vayas a ver una película en una zona de la ciudad que no conoces para regalarte la experiencia de mirar de una forma fresca una o dos veces por semana. Pero puedes usar cualquier momento de tu vida, y la habitación en la que pasas la mayoría de tus horas de vigilia puede ser tan buena, o incluso mejor, para practicar la sensibilidad que una calle desconocida. Intenta ver tu casa, tu familia, tus amigos, tu escuela o tu oficina, con la misma mirada que utilizas cuando no estás inmerso en la rutina cotidiana. Hay voces que has oído tantas veces que te olvidas de que su timbre es muy personal; si no tienes una hipersensibilidad mórbida, lo más probable es que apenas te des cuenta de que tu mejor amigo tiene una tendencia a usar algunas palabras con tanta frecuencia que si escribieras una frase que contuviera esas palabras para que la leyera cualquiera que le conociera, el lector se daría cuenta de a quién estabas imitando.

Todos estos ejercicios fáciles, menores, son excelentes si de verdad quieres escribir. Nadie quiere seguir a una mente aburrida y embotada a través de innumerables páginas, y refrescar una mente es muy fácil. Recuerda que parte del consejo consiste en poner lo que percibas en palabras concretas antes de abandonarlo a la manipulación del inconsciente. Encontrar las palabras exactas no

siempre es necesario, pero muchas cosas utilizables se te escurrirán entre los dedos si no lo subrayas de esta manera. Si piensas, «bah, esto seguro que lo recuerdo», descubrirás que muchas veces lo único que estás haciendo es escaquearte de una tarea difícil. No estás encontrando las palabras para la nueva sensación sencillamente porque las palabras no te vienen fácilmente; persistir en buscar la frase correcta te recompensará con un elemento llamativo y bien terminado, en algún momento, cuando realmente lo necesites.

Las recompensas de la virtud

Poco después de que hayas empezado a mirar a tu alrededor de esta manera verás que tus páginas matutinas están más llenas y son mejores que antes. No es solo que estés proporcionándoles material nuevo todos los días, sino que además están revolviendo los recuerdos latentes en tu mente. Cada dato nuevo da pie a un encadenamiento de asociaciones que llegan a lo más profundo de tu naturaleza, liberando para su uso sensaciones y experiencias, antiguos placeres, viejas tristezas, días que han quedado enterrados en tu memoria, episodios que prácticamente habías olvidado.

Esta es una de las razones que explican los recursos inagotables del verdadero genio. Cualquier cosa que le haya sucedido le pertenece, y puede usarla. No hay experiencia tan profundamente enterrada que no pueda revivir; es capaz de encontrar un episodio-tipo para cada situación que su imaginación sea capaz de presentarle. Por el simple método de negarte a caer en la indiferencia y el aburrimiento, puedes alargar la mano y revivir en tu escritura cualquier aspecto de tu vida.

---

[2]. En su ensayo «El arte de la ficción», en Retratos parciales.

[3]. Véase el relato titulado «An Unwritten Novel», en Monday or Tuesday, de Virginia Woolf.

La fuente de la originalidad

Decir que cada escritor debe encontrar la mayor parte de su material dentro de sí mismo es un lugar común; tan es así que dedicarle un capitulo al tema probablemente suscite más de una queja. Y sin embargo hay que escribirlo, porque solo comprendiendo profundamente esta idea conseguiremos aclarar los malentendidos en torno a lo que constituye la «originalidad».

La cualidad escurridiza

Todos los libros, todos los editores, todos los maestros te dirán que la gran clave del éxito literario es la originalidad. Más allá no suelen ir. A veces, si uno insiste, señalarán a algún autor cuyo trabajo muestra la «originalidad» que ellos exigen, y esos ejemplos gratuitos son muchas veces responsables de algunos de los errores más nefastos en los que incurren los jóvenes escritores. «Sé original, como William Faulkner», te recomienda un editor, con lo que quiere solamente reforzar su consejo con un ejemplo; o «Mira a Pearl S. Buck, si tú fueras capaz de darme algo así…». Y el sincero interrogador, que no ha entendido bien la exhortación, se va a casa e intenta con todas sus fuerzas producir algo que ya he lamentado antes: «un maravilloso relato de Faulkner» o «una novela perfecta de Pearl S. Buck». Algunas veces, muy contadas, a tenor de mi experiencia como editora y profesora, el escritor imitativo encuentra en su modelo una cualidad que congenia tan bien con las suyas propias, que es capaz de escribir una historia aceptable basada en el mismo patrón. Pero por uno que tiene éxito hay cientos que se quedan por el camino. Desearía que todo el que se corta el abrigo según las medidas de otro descubriera que el resultado es un tosco fracaso. Porque por ese camino no se llega a la originalidad.

Es bueno comprender lo antes posible en una vida consagrada a la escritura que solo hay una contribución que cada uno de nosotros puede hacer: podemos ofrecer al cúmulo compartido de experiencias nuestra propia comprensión del mundo tal y como se nos aparece a cada uno de nosotros. Hay un sentido en el que todos somos únicos. Nadie más nació de tus padres, en ese preciso momento de la historia de ese país; nadie vivió exactamente la mismas experiencias que tú, ni llegó a las mismas conclusiones, ni encara el mundo con exactamente el mismo conjunto de ideas que debes de tener tú. Si eres capaz de tener tan buena relación contigo mismo que estás dispuesto a decir con precisión lo que opinas de una determinada situación o de un determinado personaje, si puedes contar una historia tal y como te parece a ti, de entre todas las personas que hay sobre el planeta, entonces, inevitablemente, tendrás una obra que es original.

Y esto, que parece tan simple, es exactamente lo que no consigue hacer el escritor medio. En parte porque lleva inmerso en la escritura de otros desde que aprendió a leer, de tal forma que, tristemente, tiende a ver el mundo a través de los ojos de otra persona. De vez en cuando, como es imaginativo y maleable, lo hace extraordinariamente bien, y tenemos una historia que es lo bastante original como para parecer buena, o para no mostrar a las claras que deriva de otras. Pero a menudo esos errores de comprensión, esos repentinos malentendidos con respecto a nuestros propios personajes de ficción, vienen del hecho de que este autor no está mirando a la persona que él mismo ha creado con sus propios ojos; está usando los del señor Faulkner, o los del señor Hemingway, o los de D. H. Lawrence, o los de la señora Woolf.

Originalidad y no imitación

La virtud de esos escritores es precisamente negarse a hacer lo que sus imitadores hacen con tanta humildad. Cada uno de ellos ha tenido una visión del mundo y se ha dedicado a transcribirla, y su trabajo tiene toda la claridad y el vigor de cualquier obra que provenga del corazón central de la personalidad, sin desviaciones ni

distorsiones. Siempre hay un vago olor a estafa en una historia de Dreiser escrita por algún imitador del señor Dreiser, o en alguno de esos relatos directos y místicos, al estilo de Lawrence, pero que no son hijos directos del propio Lawrence. Sin embargo, es muy complicado persuadir al joven escritor tímido o mitómano de que esto es siempre así.

El «final sorpresa»

Cuando conseguimos sortear con seguridad el abismo de la imitación, uno encuentra a menudo que, por el esfuerzo de ser original, un autor ha estirado su historia, la ha empujado y pinchado de tal manera que esta ha terminado por adquirir una forma monstruosa. Planta dinamita en mitad de sus crisis, le da la vuelta a la conclusión, traiciona a un personaje obligándole a comportarse de forma poco característica, y todo al servicio del Dios de los Creadores Originales. Su historia puede ser un catálogo de horrores o, lo que es menos frecuente, la buena suerte le ayuda a conquistar cualquier obstáculo sin problema; y si el profesor o el editor protesta porque la historia no resulta creíble, su autor murmurará entre dientes el nombre de «Drácula» o «Kathleen Norris», y no habrá manera de convencerle de que el mínimo requisito de una buena historia no está presente: no ha demostrado que él, el autor, verdadera y consistentemente ha concebido un mundo en el que tales acontecimientos podrían, bajo cualquier circunstancia, tener lugar, como sí han hecho los autores a los que está imitando.

La honestidad, fuente de originalidad

Así que estas historias fracasan por su propia inconsistencia, aunque el autor tiene a su disposición, con el mero ejercicio de una rigurosa honestidad, la mejor fuente de solidez para su propio trabajo. Si

eres capaz de descubrir cómo eres, si eres capaz de descubrir qué es lo que crees realmente respecto de la mayoría de los grandes asuntos de la existencia, serás capaz de escribir una historia que sea honesta y original y única. Pero son condiciones muy importantes, y hace falta mucho cavar para llegar a las raíces de las propias convicciones.

Muy a menudo uno encuentra a un principiante que no está dispuesto a comprometerse, porque sabe lo suficiente acerca de sus propios mecanismos como para estar seguro de que sus creencias de hoy probablemente no sean las mismas que sus creencias de mañana. Este pensamiento opera de tal modo que le mantiene bajo una especie de hechizo. Espera a que le llegue la sabiduría final y, como tarda, siente que no puede comprometerse en público por escrito. Cuando esto supone una dificultad real y no se trata sencillamente (como sucede a veces) de una excusa neurótica para posponer la escritura de manera indefinida, encontrarás a un escritor que es capaz de producir una escena, o una media historia, sin ningún compromiso, pero poco más. Obviamente lo que un escritor así necesita es que le hagan darse cuenta de que no es un caso aislado; de que todos seguimos creciendo, y de que, para escribir, lo primero que hay que hacer es escribir desde el punto de vista de nuestras creencias actuales. Si no estás dispuesto a escribir desde el punto de vista honesto que representa tu estado mental actual, aunque tal vez esté lejos de ser el definitivo, puede que llegues a tu lecho de muerte con tu contribución al mundo aún sin completar, e igualmente lejos de una convicción final sobre el universo como cuando tenías veinte años.

Confía en ti mismo

Hay solo un número determinado de situaciones dramáticas en las que una persona pueda encontrarse —tres docenas, si uno se toma en serio Las treinta y seis situaciones dramáticas de Georges Polti— y no será la colocación de tu personaje en la posición central de un drama con el que nunca nadie soñó lo que haga irresistible tu historia. Incluso aunque fuera posible encontrar tal situación sería

una hazaña casi inhumana comunicarla a tus lectores, que habrán de encontrar en la historia que lean alguna cualidad reconocible o perderán el rumbo sin remedio. El modo como tu héroe se enfrente a su dilema, lo que tú pienses de su impasse: esas son las cosas que hacen que tu historia sea verdaderamente tuya, y es tu propia personalidad individual, que se muestra inequívocamente a través de tu trabajo, la que te conducirá hacia el éxito o hacia el fracaso. Incluso estaría casi dispuesta a decir que no existe una situación que en sí misma esté trillada; solo existen autores aburridos, poco imaginativos, poco comunicativos. No hay dilema en que un hombre pueda encontrarse que deje indiferentes a sus congéneres, siempre que esté bien presentado. Existe, por ejemplo, una semejanza temática reconocible entre El camino de la carne de Samuel Butler, Clayhanger de Arnold Bennet y Servidumbre humana de W. Somerset Maugham. ¿Cuál de ellas es una obra trillada?

«Tu ira y mi ira»

En The Process of Literature Agnes Mure McKenzie dice: «mi amar y tu amar, mi ira y tu ira son lo bastante parecidos como para que podamos darles el mismo nombre; pero en nuestra experiencia y en la de dos personas cualesquiera del mundo nunca serán del todo idénticos». Si eso no fuera literalmente verdad el arte no tendría base ni oportunidad. Y, de nuevo, en un número reciente de Atlantic Monthly, Edith Wharton, escribiendo Las confesiones de un novelista, declara: «de hecho, hay solo dos reglas esenciales: una, que el novelista se ocupe solo de lo que tiene a su alcance, ya sea de forma literal o figurada (en la mayoría de los casos los dos son sinónimos), y dos, que el valor de un tema depende casi por completo de lo que el autor ve en él, y lo profundamente que sea capaz de mirarlo».

Volver a esas citas de vez en cuando podrá, cuando menos, persuadirte de que es tu visión la que, en última instancia, le da el valor a tu escritura, y de que cuando una mente buena, honesta y clara, está trabajando, no hay escritura trillada.

Una historia, muchas versiones

En mis clases, muy al principio, me preocupo por probar esta afirmación con una demostración directa. Pido sinopsis de historias reducidas a los puros huesos de un esquema. De las que me ofrecen escojo la más «trillada». En una clase me ofrecieron lo siguiente: «una niña consentida se casa y casi arruina a su marido por su actitud hacia el dinero». Confieso que cuando leí esto en alto a mis alumnos tuve mis dudas. Yo misma solo era capaz de prever una elaboración sobre el tema, con una posible variación que solo se les ocurriría a quienes fueran capaces de hacer algo bastante sofisticado, a saber: «disociarse», es decir, descubrir cuál era su inmediata respuesta a la idea y luego alterarla deliberadamente para escribir lo contrario de su primera asociación. Le pedí a la clase que escribiera durante diez minutos, expandiendo esa frase para crear uno o dos párrafos, como si fueran a escribir una historia con ese tema. El resultado, en una clase con doce miembros, fueron doce versiones tan diferentes unas de otras que cualquier editor podría haberlas leído todas el mismo día sin darse cuenta de que compartían el mismo punto de partida.

Teníamos, para empezar, una niña mimada que lo era porque era campeona de golf y que, al ser amateur, casi arruina a su esposo porque viajaba por todo el mundo a los torneos. Teníamos la historia de la hija de un político que solía entretener a los posibles partidarios de su padre, y que también entretuvo al jefe de su esposo con tanto esmero, que le llevó a creer que su joven mano derecha estaba demasiado seguro de su ascenso. Teníamos la historia de una chica a la que habían advertido de que las jóvenes esposas solían ser muy derrochonas, y que, como consecuencia, se dedicó a ahorrar y a recortar y a hacer tales mezquindades que al final acabó con la paciencia de su marido. Antes de haber llegado a la segunda variación toda la clase estaba tronchándose de risa. Todos los alumnos se dieron cuenta de que también ellos habían visto la situación a una luz puramente personal, y que lo que parecía tan inevitable resultaba fresco e imprevisto para los demás. Ojalá pudiera concluir esta anécdota diciendo que no volví a

escuchar a ninguno de ellos quejarse de que la única idea que se le ocurría era demasiado ramplona como para usarla, pero lo cierto es que esto que cuento sucedió tal cual.

Con todo, es verdad que ni siquiera una pareja de gemelos verán la misma idea para una historia desde el mismo punto de vista. Siempre habrá diferencias de énfasis, una elección de factores diferentes para provocar el dilema y diferentes acciones para resolverlo. Si llegas a creer en esto profundamente serás capaz de liberar, para su utilización inmediata, cualquier idea que tenga suficiente valor emocional para ti como para captar tu atención. Si estás buscando un tema puedes aprovechar el siguiente consejo, aunque parezca simple: «puedes escribir sobre cualquier cosa que te haya resultado lo bastante vívida como para provocarte un comentario». Si una situación ha atrapado tu atención hasta ese punto, es que tiene significado para ti, y si puedes descubrir cuál es ese significado, ya tienes la base de una historia.

Tu inalienable singularidad

Todo texto que no sea sencillamente una exposición de información —como lo es una receta o una fórmula, por ejemplo— es un intento de persuasión. Estás persuadiendo a tu lector, mientras mantengas su atención, de que vea el mundo a través de tus ojos, de que esté de acuerdo contigo en que esta es una ocasión especial, de que tal situación es esencialmente trágica, de que aquella otra es profundamente cómica. Toda ficción, en este sentido, es persuasión. La convicción del autor subyace a toda representación imaginativa, en cualquier grado.

Puesto que esto es así, te sale a cuenta saber cuáles son tus convicciones sobre la mayor parte de las cuestiones importantes de la vida, y también sobre aquellas cuestiones menores que vayas a utilizar en tu escritura.

Un cuestionario

He aquí unas cuantas preguntas para hacer un auto examen. Puede que al responderlas te surjan otras. No es ni mucho menos un cuestionario exhaustivo, pero, siguiendo con las otras que se te vayan ocurriendo al pensar en estas, puedes terminar con una idea bastante clara de tu filosofía de vida:

¿Crees en un Dios? ¿Qué aspecto tiene? (¿Se parece al «Presidente de los Inmortales» de Hardy? ¿Al «Dios emergente» de Wells?)

¿Crees en el libre albedrío o eres un determinista? (Aunque un artista determinista es una paradoja tan evidente que a la imaginación le cuesta concebirlo.)

¿Te gustan los hombres? ¿Las mujeres? ¿Los niños?

¿Qué opinas del matrimonio?

¿Consideras que el amor romántico es un engaño y una trampa?

¿Crees que el comentario «todo seguirá igual dentro de cien años» es profundo, frívolo, verdadero o falso?

¿Cuál es la mayor felicidad que eres capaz de imaginar? ¿Y el mayor desastre?

Y en esa línea puedes seguir. Si descubres que te cuesta dar una respuesta definitiva a las grandes preguntas, entonces es que no estás preparado para escribir ficción que verse sobre las grandes cuestiones. Deberás encontrar temas sobre los que eres capaz de decidirte, para que sirvan como trabajo de campo para tu escritura. Lo cierto es que los mejores libros surgen de las convicciones más profundas: mira en cualquier estantería y lo confirmarás.

El recreo del escritor

Los autores son más dados a las vacaciones de trabajo que cualquier otra tribu. En sus horas libres se les puede encontrar leyendo en una esquina o, si les es imposible, hablando del negocio con otros escritores. Tiene valor tener una cierta cantidad de conversaciones literarias, pero si se tienen demasiadas se convierten en una carga. Y leer demasiado también es malísimo.

Vacaciones de trabajo

Todos nosotros, ya sea la escritura nuestra forma de vida o no, estamos tan habituados a las palabras que no podemos escapar de ellas. Si nos dejan solos demasiado tiempo y nos prohíben leer, pronto empezaremos a entablar con nosotros mismos conversaciones «subvocales», como dicen los comportamentalistas. No hay cosa más fácil de probar en el mundo: ayuna de palabras durante unas horas, permaneciendo en una burbuja sin lenguaje. Quédate a solas, y resiste la tentación de coger un libro, un papel, cualquier trozo de materia impresa que encuentres; huye también de la tentación de llamar a alguien por teléfono cuando empieces a sentir la tensión de no hablar, porque sin duda a los pocos minutos ya estarás tramando internamente cómo ponerte a leer o a hablar. En muy poco tiempo descubrirás que estás usando palabras a toda máquina: planificando cómo contarle a un conocido exactamente lo que piensas de él, examinando tu conciencia y dándote consejos, intentando recordar las palabras de una canción, dándole vueltas a la trama de una historia; lo que ha pasado es que las palabras han corrido a llenar el vacío de silencio.

Hay prisioneros que no escribían ni una palabra cuando eran libres, pero que, encarcelados, son capaces de escribir sobre cualquier papel que caiga en sus manos. Hay innumerables libros empezados

por pacientes que yacen en camas de hospital, sentenciados al silencio y privados de lectura; el último del que tengo noticia creo que es Years of Grace, de Margaret Ayer Barnes, y recuerdo leer, hace años, que A Certain Rich Man, de William Allen White, se le ocurrió mientras estaba «lanzando cantos al mar» durante unas vacaciones forzadas. Un niño de dos años se cuenta historias a sí mismo, y un granjero habla con su vaca. Una vez que hemos aprendido a usar palabras, las usaremos para siempre.

Recreo sin palabras

La conclusión debería estar clara. Si quieres estimular tu escritura, diviértete sin palabras. En lugar de ir al teatro, escucha el concierto de una orquesta sinfónica, o visita un museo a solas; da paseos largos por tu cuenta, o móntate solo en un autobús. Si renuncias conscientemente a hablar o a leer descubrirás que resulta muy provechoso compensar la falta de palabras de la manera que más te guste.

Un escritor muy conocido amigo mío suele sentarse durante dos horas en un banco del parque. Dice que durante años solía tumbarse en el césped de su jardín a mirar al cielo, pero algún miembro de su familia, al verle tan convenientemente solo y desocupado, siempre aprovechaba la ocasión para sentarse a su lado a charlar. Más tarde o más temprano él mismo empezaba a hablar sobre el trabajo que tenía en mente y, para su asombro, se daba cuenta de que la historia que con tanta urgencia deseaba escribir desaparecía en cuanto había hablado de ella profusamente. Ahora, con aire muy decidido y guardando un misterioso silencio, desaparece todos los días, y puede vérsele por las tardes (aunque afortunadamente no suelen encontrarle) con las manos en los bolsillos, mirando las palomas del parque.

Otra escritora, que no tiene ningún oído musical, dice que es capaz de terminar cualquier historia que tenga empezada si tiene la oportunidad de encontrar alguna sala de conciertos donde toquen una sinfonía muy larga. Las luces, la música, su propia inmovilidad

le inducen una especie de coma artístico, del que sale como sonámbula, un estado que le dura hasta que llega a su máquina de escribir.

Encuentra tu propio estímulo

Solo experimentando encontrarás la forma de recreo que más te convenga; pero los libros, el teatro y el cine son placeres a los que no debes rendirte con demasiada frecuencia si tienes un texto por terminar. Cuanto mejor sea el libro o la obra de teatro, más probabilidades tendrá, no solo de distraerte, sino también de alterar tu estado de ánimo, de forma que regresarás a tu propia escritura con la actitud cambiada.

Una variedad de actividades de ocio

La mayoría de los escritores establecidos tienen alguna modalidad de ocio silencioso. Uno descubrió que, para él, montar a caballo era la mejor forma de relajarse; otra, una mujer en este caso, me confesó que cada vez que llegaba a un momento difícil de la novela que estaba escribiendo, se levantaba y jugaba interminables partidas de solitario. (Creo que era la señora Norris, y creo que llegó a decir que no siempre era capaz de reconocer al as de la baraja cuando le daba la vuelta al naipe.) Otra mujer novelista descubrió, durante los años de la guerra, que cuanto más rápido hacía punto, más deprisa le salían las historias, y se convirtió en una especie de Penélope de las agujas de tejer, desenmarañando un cuadrado de lana roja y volviéndolo a tejer cada vez que tenía una historia «al fuego». Un escritor de novelas de detectives se servía de la pesca, y otro admite que pierde el tiempo sin hacer nada durante horas. Y otra me contó que borda sus iniciales sobre cualquier cosa que se le ponga a mano.

Solo un autor apasionado usaría una palabra tan atractiva como «ocio» para referirse a algunas de estas ocupaciones; pero hay que señalar que los autores de éxito, cuando hablan de sí mismos en tanto que escritores, no suelen hablar de acurrucarse con un buen libro. Por mucho que les guste leer (y cualquier escritor sería capaz de dejar de comer antes que dejar de leer), todos han aprendido, tras una larga experiencia, que son las ocupaciones desprovistas de palabras las que ponen nuestras mentes a trabajar con más afán.

La historia de práctica

Una recapitulación

Cuando hayas logrado durante unas semanas levantarte temprano a escribir, y pasada la segunda etapa de dejar lo que estés haciendo para estar a solas un rato y escribir, ya estarás listo para combinar ambas actividades; estarás, además, casi preparado para el procedimiento clave que conoce cualquier artista de éxito. La razón por la que se guarda tan en secreto y por la que adquiere una forma diferente para casi cada escritor es un misterio. Tal vez sea porque cada uno lo ha descubierto a su manera, de tal modo que apenas se da cuenta de que se trata de un aspecto de sus conocimientos particulares. Pero eso es el tema de otro capítulo. Ahora se trata de unir el trabajo del consciente y del inconsciente de una forma elemental.

Fuiste advertido de que era mala idea releer tu propio trabajo antes de empezar la escritura de cada mañana. Se trataba de intentar sintonizar con el inconsciente directamente, no sencillamente de convocar a través de la asociación un determinado conjunto de las ideas que alberga; además, para encontrar tu propio ritmo es necesario que te liberes de los efectos obstaculizadores de tener un ejemplo delante de los ojos. Un periódico, una novela, el discurso de otra persona, o incluso tu propia escritura: estar, en definitiva, bajo la influencia de otros resulta limitador. Nos atrae muy fácilmente cualquier círculo de ideas; caemos sin darnos cuenta en el ritmo que marca cualquier libro o periódico que leemos.

El estilo se contagia

Si realmente dudas de esta afirmación, es muy fácil demostrar cómo

uno puede dejarse llevar por la corriente del estilo de otro. Escoge cualquier escritor cuya prosa tenga un ritmo fuerte, un estilo personal claro: Dickens, Thackeray, Kipling, Hemingway, Aldous Huxley, Edith Wharton, Wodehouse…, quien tú quieras. Lee a ese autor hasta que sientas una cierta fatiga, la primera muestra de que te falla la atención. Deja el libro a un lado y escribe algunas páginas sobre cualquier tema. Luego compara esas páginas con el texto que hayas escrito esa mañana. Percibirás una diferencia evidente entre los dos. Has alterado sin darte cuenta tu propia manera de escribir y tu tono en la dirección del tono del autor que has estado leyendo. A veces la similitud es tan llamativa que casi da risa, aunque tu intención no fuera la parodia, aunque estuvieras intentando escribir lo más independientemente posible. Podemos dejar que sean los psicólogos quienes descubran que esto es así, y por qué lo es.

Encuentra tu propio estilo

Lo importante es que encuentres tu propio estilo, tus propios temas, tu propio ritmo, de forma que cualquier elemento de tu naturaleza contribuya a la labor de hacer de ti un escritor. Estudia tus propias páginas; en ellas encontrarás alguna idea —preferiblemente, esta vez, una idea más bien sencilla— que te ofrezca un núcleo bueno, evidente, para un relato corto, una anécdota ampliada (al estilo del New Yorker, por ejemplo), o un ensayo breve. El material para historias es el mejor. Cualquier cosa que esté ahí, en tu trabajo de primera hora de la mañana, tiene valor real para ti. Tendrás algo que decir sobre el tema que sea más que un comentario superficial. Abstrae tu idea de su planteamiento en exceso discursivo y concéntrate en la tarea de considerarla seriamente.

El embrión de la historia

¿Qué vas a hacer con ella? Recuerda: estás buscando una idea

sencilla, algo que puedas terminar en una sentada. Entonces, en ese caso: ¿qué necesitará? ¿Énfasis? ¿Personajes que representen de forma corpórea las especulaciones que has hecho en ese estado de ensoñación? ¿Necesita que algunos elementos queden muy claros, de tal manera que el conflicto, sea cual sea, no corra el peligro de parecer poco importante o de quedar olvidado? Cuando hayas decidido lo que puede y lo que debe hacerse con él, considera los detalles cuidadosamente.

El periodo preparatorio

Pero atención: aún no tienes que escribirlo. El trabajo que estás haciendo es preliminar. Durante un día o dos vas a sumergirte en esos detalles; vas a pensar en ellos conscientemente, consultando si fuera necesario libros de referencia para recabar los datos que necesites. Luego vas a soñar con ello. Vas a pensar en los personajes por separado, y luego en combinación. Vas a hacer todo lo que puedas por la historia usando alternativamente tu inteligencia consciente y tus ensoñaciones inconscientes. Parece que el material de trabajo que eres capaz de reunir no tiene fin. ¿Qué aspecto tiene la heroína? ¿Era hija única o la mayor de siete hermanos? ¿Cómo fue su educación? ¿Trabaja? Y ahora haz el mismo trabajo con el héroe, y con cualquiera de los personajes secundarios que necesites para que la historia cobre vida. Luego dirige tu atención al escenario, y a aquellas escenas de fondo de la vida de cada personaje sobre las que tal vez nunca tengas que escribir, pero cuyo conocimiento hará que la historia terminada resulte mucho más convincente[4].

Cuando hayas hecho todo lo que puedas en este sentido, deberás decirte a ti mismo: «a las diez en punto del miércoles me pondré a escribirlo», y luego aparta ese pensamiento de tu mente. De vez en cuando saldrá a la superficie. No hace falta que lo rechaces con violencia, pero recházalo. Todavía no estás preparado para ello; deja que vuelva a sumergirse. Tres días no le harán ningún daño, más bien le ayudarán. Pero el miércoles, cuando den las diez, ponte a escribir.

Escribir con confianza

Pues bien: empieza directamente. De la misma manera que te obligaste a ti mismo a hacer los ejercicios del capítulo seis, no aceptes ninguna excusa, niégate a sentir miedo escénico, empieza a escribir y punto. Si no te llega una buena primera frase, deja un espacio en blanco y ya la incluirás después. Escribe lo más rápido que puedas, con tan poca atención a tus propios procesos como puedas. Intenta trabajar con ligereza y rapidez, empezando y terminando cada frase con un trazo fuerte y claro. Relee poco, solo una frase o dos para asegurarte de que estás siguiendo el camino correcto.

De esta manera podrás entrenarte para adquirir buenos hábitos de trabajo. La máquina de escribir o el cuaderno no deberían parecerte buenos lugares para perderte en ensoñaciones, o para lidiar con asuntos que deberías haber aclarado antes. Puede que te resulte de mucha ayuda, antes de empezar a escribir, decidir una primera y una última frase para tu historia. Así podrás usar la primera frase como trampolín desde el que sumergirte en tu trabajo, y la última como una balsa hacia la que nadar.

Un experimento terminado

El ejercicio habrá de terminar con un texto terminado, independientemente del trabajo que le dediques. Más adelante aprenderás a enfrentarte a la escritura que no puede terminarse de una sentada; la mejor manera es hacer una nueva cita contigo mismo antes de levantarte de la mesa, cuando aún estés en el fragor del trabajo. Descubrirás que si haces esto te reencontrarás contigo mismo con el mismo humor, como si dijéramos, y no habrá una alteración perceptible entre tu tono en una sesión y en la siguiente. Pero esta historia vas a tener que terminarla el mismo día que la

empieces.

Te guste o no cuando la leas después, decidas o no que puedes hacer una versión mejor si lo intentas de nuevo, este ejercicio de práctica no estará bien hecho si no te levantas de la mesa con una historia terminada.

Tiempo de desapego

Guárdala, y si tu curiosidad te lo permite, déjala estar durante dos o tres días. Como mínimo, pasa una noche sin leerla. El valor del juicio que hagas de ella sin haber dormido antes es exactamente igual a cero. Uno de los dos estados de ánimo interferirán con cualquier apreciación. Si perteneces a cierta mitad de la raza de escritores, te sentirás desanimado y agotado y, al leer tu propia historia con un velo de fatiga cubriendo cada línea, te parecerá la más aburrida, la más improbable, la más plana de las historias jamás contada. Incluso cuando la leas más adelante, más favorablemente, refrescado por el sueño y las distracciones, el recuerdo de ese primer veredicto probablemente te lleve a preguntarte cuál de los juicios es el correcto. Y si el primer editor que la vea rechaza la historia, lo más probable es que pienses que era tan mala como temías, y tal vez te niegues a darle otra oportunidad.

La otra mitad de esa hermandad no parece usar el último gramo de energía en concluir la historia. Ellos, al releer el texto que es resultado de su último esfuerzo, siguen atrapados por el impulso que les llevó a escribir. Si han caído en errores de juicio, si se han mostrado demasiado prolijos o demasiado compactos, ese mismo astigmatismo responsable del error seguirá en marcha, y los cegará de nuevo.

Sencillamente, no estás preparado para leer tu historia con objetividad cuando está recién terminada; de hecho, hay escritores que no pueden fiarse mucho de su objetividad sobre su propio trabajo antes de que haya pasado un mes. Así que guárdalo y presta atención a alguna otra cosa. Ahora es el momento de dedicarte a las

lecturas que te has estado negando. Tu historia ya está escrita y a buen recaudo, y preservará las marcas de tu personalidad con tanta tenacidad que ni siquiera la más profunda admiración por otro escritor podrá ponerla en peligro. Si hasta la lectura parece un esfuerzo demasiado grande, encuentra alguna forma de relajarte tranquilamente, algo que distraiga tu atención de la escritura. Si eres capaz de romper claramente con tu rutina en este punto, mejor que mejor. Algunos escritores sienten el impulso inmediato de empezar con una nueva historia; si eso es lo que sientes, ríndete a ello, por supuesto. Pero si lo que sientes es que no quieres volver a ver un papel y una máquina de escribir nunca más, permítete también ese sentimiento.

La lectura crítica

Cuando te sientas refrescado, relajado y desapegado, saca tu historia del cajón y léela.

Es probable que encuentres en tu manuscrito mucho más de lo que fuiste consciente de haber puesto en él. Había una maquinaria en marcha mientras escribías. Escenas que te parecían absolutamente fundamentales para contar bien la historia ni siquiera aparecen; otras escenas que no habías planeado escribir han aparecido en su lugar. Los personajes tienen rasgos de los que ni siquiera te diste cuenta. Han dicho cosas que no habías pensado hacerles decir. Aquí hay una frase que ha sido hábilmente subrayada y que tú no creías que fuera más que una afirmación casual, pero que en realidad necesitaba ser subrayada para que la historia tuviera forma. En resumen, has escrito al tiempo menos y más de lo que pretendías. Tu mente consciente tenía menos que ver con ella, y tu mente inconsciente más, de lo que habrías creído posible.

---

[4]. En su último libro, It Was the Nightingale (publicado en 1934 y sin traducción al español); Ford Madox Ford dice, sobre este asunto: «Es muy posible, porque de hecho lo hago con frecuencia, que yo planifique cada una de las escenas, y a veces incluso cada una de las

conversaciones de una novela antes de sentarme a escribirla. Pero a no ser que conozca toda la historia, desde los tiempos más remotos, de cualquiera de los lugares sobre los que voy a escribir, no puedo empezar la tarea. Y tengo que saber, a través de la observación personal, no por medio de lecturas, la forma que tienen las ventanas, la naturaleza de los pomos de las puertas, el aspecto de las cocinas, la tela en la que están confeccionados los vestidos, el cuero utilizado en el calzado, el método de fertilizar los campos, la naturaleza de los billetes de autobús. No usaré nunca ninguna de estas cosas en el libro. Pero si desconozco el tipo de pomo sobre el que se cerraron sus dedos, ¿cómo voy a sacar a mi personaje de casa de una forma que me resulte satisfactoria?». El lector encontrará este libro repleto de valiosos e ilustrativos hallazgos sobre el proceso literario.

El gran descubrimiento

Los ejercicios de dedos de la escritura

Pues bien: esos son los ejercicios de dedos de la escritura. Para recapitular antes de seguir avanzando, porque no se pueden escuchar demasiadas veces estas verdades primarias sobre tu arte, el escritor (como cualquier otro artista) tiene una personalidad dual. En él, el inconsciente fluye libremente. Se ha entrenado para que el esfuerzo físico de la escritura no le agote de manera desproporcionada. Su intelecto dirige, critica y escoge cada vez que se le presentan dos opciones, de forma que el elemento más sensible de su naturaleza queda libre para extraer su mejor fruto. Aprende a usar su intelecto tanto en plena marcha como después, cuando examina lo que ha hecho durante su momento de flujo creativo. Sustituye, con intención consciente, y a diario, las pérdidas que ha tenido su fondo de imágenes, sensaciones, e ideas, manteniéndose alerta ante nuevas observaciones. En la situación ideal, los dos lados de su naturaleza están en paz el uno con el otro y trabajan en armonía; al menos será capaz de suprimir uno u otro a discreción. Cada lado de su carácter debe aprender a confiar en que el otro hará lo que esté en su mano y cargará con la responsabilidad de su propio trabajo. Limita cada lado de su mente a sus propias funciones, sin dejar nunca que la conciencia usurpe los privilegios del inconsciente, y viceversa.

Ahora que entramos un poco más en profundidad en la contribución del inconsciente, usaremos el texto que acabas de terminar: es tu espécimen de laboratorio. Si has trabajado siguiendo las instrucciones, previendo todos los puntos que pudieras de la historia, si pensaste en la historia, y fantaseaste con ella sin empezar a escribir prematuramente; si después, una vez que te prometiste a ti mismo que te pondrías a escribir, lo hiciste sin más vacilación ni excusa, lo más seguro es que el texto resultante tenga mejor forma y contenido de lo que te esperabas. La historia tendrá

un equilibrio más hábil de lo que creías posible. Los personajes estarán dibujados de una forma más redonda y experta, y al mismo tiempo más económica, que si los hubieras trabajado con toda la mente consciente en acción. En resumen, ha habido una facultad en acción que apenas habíamos tenido en cuenta. La imaginación elevada, podríamos llamarla, tu propia porción de genio, ya sea grande o pequeño; el aspecto creativo de tu mente, que se aloja casi exclusivamente en el inconsciente.

La raíz del genio

Porque la raíz del genio está en el inconsciente, no en la mente consciente. Una obra de arte excelente no nace gracias a pesar, equilibrar, recortar, o expandirla con la intención consciente. Hay mucho que la mente consciente puede hacer, pero no puede proporcionarte el genio, o ese talento que es primo segundo del genio.

Inconsciente, no subconsciente

Pero encontramos obstáculos importantes cuando intentamos hablar o escribir sobre ello, porque la mente no está aún explorada del todo. Y además nos topamos con una dificultad todavía más grave. Cuando conocimos por primera vez la psicología freudiana empezamos a oír hablar del subconsciente, desgraciadamente para nosotros. El propio Freud ha corregido ese error terminológico, y ahora es el inconsciente del que se habla en los textos canónicos. Pero para la mayoría de nosotros ese desafortunado «sub» tenía una connotación despectiva, y no nos hemos deshecho del todo de la idea de que el inconsciente es, de alguna manera, una parte menos valiosa de nuestro ser que nuestra mente consciente. F. W. H. Myers, en su excelente capítulo sobre el «Genio» en La personalidad humana (que todo futuro autor debería leer), cayó ante la misma

tentación y hablaba todo el tiempo sobre la «conciencia subliminal». Pues bien, el inconsciente no es, en su totalidad, ni inferior ni menor que nuestra mente consciente. Abarca todo lo que no se encuentra en primer término de nuestra conciencia, y alcanza a lo más alto de nuestro intelecto normal así como a las profundidades que guarda debajo.

La imaginación elevada

Esta terminología espacial también es desafortunada. De lo que hay que darse cuenta es de que hay que confiar en el inconsciente para que te traiga ayuda de un nivel más alto que aquel con el que normalmente funcionas. Cualquier arte debe valerse de este contenido elevado del inconsciente así como de los recuerdos y las emociones almacenadas ahí abajo. Una persona sensata y con talento es la que se provee continuamente de estos recursos, que vive en paz y amistad con todos los extremos de su ser; no uno que suprime, gastando infinita energía y vitalidad, cualquier eco de las regiones remotas.

Comprende el inconsciente

No hay que pensar en el inconsciente como si fuera un limbo en el que ideas vagas, nubosas y amorfas nadan sin rumbo. Al contrario, hay poderosas razones para creer que es el gran hogar de la forma; que es el que más rápido percibe los tipos, patrones, propósitos…, mucho más rápido de lo que puede ser nuestro intelecto. Siempre, es cierto, hay que estar alerta para que una exuberancia excesiva no te arrastre y te haga perder el norte; siempre hay que dirigir y controlar el material que ofrece el inconsciente. Pero para escribir bien hay que comprender esa parte enorme y poderosa de tu naturaleza que yace tras el umbral del conocimiento inmediato.

Si puedes aprender a hacer esto, tienes una tarea menos agotadora y menos difícil de lo que pensabas cuando te enfrentaste por primera vez con la escritura. Existe un gran campo de conocimientos técnicos que el escritor puede estudiar, muchos atajos para lograr la efectividad, que pueden aprenderse parándose a pensar. Pero, en general, será el inconsciente el que decidirá tanto sobre la forma como sobre la materia de trabajo que estás planificando y el que, si aprendes a confiar en él, te dará un resultado mucho mejor y más convincente si te abstienes de enredar constantemente con sus procesos y de imponer sobre él tus propias ideas sobre lo que es verosímil, deseable, persuasivo, según alguna fórmula que hayas extraído trabajosamente de algún libro sobre la técnica de la ficción, o esbozado afanosamente por tu cuenta tras largas horas de estudio de historias publicadas.

El coma artístico y la magia del escritor

El verdadero genio puede vivir toda su vida sin darse cuenta de cómo funciona. Solo sabrá que hay momentos en los que deberá estar solo a toda costa; momentos para soñar, para estar sentado sin hacer nada. A menudo le da por creer que su mente está vacía. A veces oímos hablar de personas con grandes dotes que se encuentran al borde de la desesperación porque sienten que están atravesando un periodo «yermo»; pero de repente el tiempo de silencio ha pasado, y han llegado al momento en el que tienen que escribir. Ese periodo extraño, distante, desapegado, ha recibido el nombre de «coma artístico», por parte de observadores lo bastante astutos como para ver que la actitud ociosa no es más que una quietud de superficie. Hay algo en marcha, pero trabaja a tal profundidad y tan en silencio que apenas da señales de actividad hasta que no está listo para externalizar su visión. La necesidad que siente el artista de entregarse a la soledad, al ocio errático, a largos periodos de silencio, está detrás de la mayoría de las acusaciones de excentricidad y grosería que se hacen contra los genios. Si el periodo se reconoce y se permite, no tiene por qué tener un efecto perturbador. El artista siempre se verá marcado por ciertos periodos de desapego; esa facultad innombrable siempre será anunciada por

un aire de retraimiento e indiferencia, pero es posible acelerar un poco el proceso, y mantenerlo, hasta cierto punto, bajo control. Ser capaz de inducir a voluntad la actividad de esa imaginación elevada, esa intuición, el nivel artístico del inconsciente, ahí es donde reside la magia del artista, y ese es su único «secreto» verdadero.

La tercera persona, el genio

El escritor no dual, sino triple

De forma que, casi sin darnos cuenta, llegamos a comprender que la naturaleza del escritor no es dual, sino triple. El tercer miembro del equipo —ya sea débil o fuerte, siempre presente o solo intermitente — es nuestra porción individual de genio. Las iluminaciones, las intuiciones profundas, la imaginación que combina y transmuta la experiencia corriente en una «ilusión de una realidad más elevada», todas estas necesidades del arte o, a un nivel más humilde, todas estas necesidades de cualquier interpretación de la vida que llegan de una región más allá de aquellas que hemos estado estudiando y aprendiendo a controlar. Para la mayoría de nuestros propósitos prácticos es suficiente dividir nuestra mente a grandes rasgos en consciente e inconsciente; y es posible incluso vivir toda la vida (también una vida artística) sin comprender siquiera a este nivel la complejidad de la mente. Pero al reconocer este tercer componente de tu naturaleza, comprendiendo lo importante que es para tu escritura y aprendiendo a liberarlo, a quitarle obstáculos del camino para que pueda fluir sin impedimentos hacia tu trabajo, realizas el servicio más vital que puedes prestarte a ti mismo como escritor.

La facultad misteriosa

Ahora es cuando empiezas a entender la base de verdad que tiene esa frase desalentadora acerca de que «el genio no se puede enseñar». En cierto sentido, evidentemente, se trata de una verdad literal; pero sus implicaciones son engañosas casi en su totalidad. No puedes añadir ni un gramo a esta facultad mediante ningún esfuerzo consciente, pero no hay razón por la que puedas desear hacerlo. Sus recursos, incluso cuando son muy más débiles, son

imposibles de agotar. Lo que necesitamos no es añadir a ese legado natural, sino aprender a usarlo. Los grandes hombres de cada periodo y cada raza —tan grandes que, por simplificar, nos referimos a ellos como «genios», solo por esa facultad, como si en ellos no hubiera mezcla de nada más— son aquellos que fueron capaces de liberar grandes parcelas de esa facultad, parcelas mayores que el resto de la humanidad, para servirse libremente de ella en sus vidas y en sus obras de arte. No hay ser humano tan pobre como para no tener ni rastro de genio, y tampoco tan rico que sea capaz de utilizar al máximo su propia herencia.

El hombre normal teme, desconfía, desoye o desconoce por completo este elemento de su naturaleza. En momentos de profunda emoción, de peligro, de júbilo, a veces cuando una larga enfermedad ha silenciado el cuerpo y la mente, en ocasiones un entendimiento remoto y vago que nos llega del sueño, o en momentos en que estamos bajo anestesia, todo el mundo tiene alguna percepción de ello. En las vidas de los prodigios musicales pueden verse trazas inconfundibles y misteriosas.[5] Por misterioso e incomprensible que sea, existe; y no es «una capacidad infinita de esfuerzo», como decía la antigua definición del genio, ni responde a la frase, tan ilusoria como americana, de que «la inspiración es transpiración». El proceso de transmitir el conocimiento intuitivo que uno tiene, de trasladar nuestras intuiciones de una forma satisfactoria, sí puede ser infinitamente laborioso. Puedes pasarte años encontrando las palabras para expresar la iluminación de un momento. Pero confundir el trabajo con el genio que lo instigó es un error. Cuando uno aprende a liberar esta facultad, aunque sea de forma inexperta, o cuando se libera de manera fortuita, uno descubre que, lejos de tener que trabajar ansiosa y concienzudamente para plasmar sus efectos, se produce el milagro de verse conducido por la corriente creativa.

Liberar el genio

Muchas veces esa liberación se produce de forma accidental. Es posible que un artista cuente con la energía de esta región para

llevar a cabo un libro, un relato, un cuadro, y que nunca lo reconozca. Puede que llegue incluso a negar que exista tal cosa como el «genio». Te asegurará que, según su experiencia, se trata de «coger el paso»; pero lo que implica esto de coger el paso puede que nunca lo sepa, aunque en ese estado feliz escriba páginas de claridad y belleza por encima de cualquier cosa de la que sea capaz en sus momentos más pedestres. Puede que otro, en un arranque de candor, te diga que después de rumiar una idea hasta que le dolía la cabeza llega a una especie de callejón sin salida: ya no es capaz de pensar en esta historia ni de comprender por qué le fascinó en su momento. Mucho después, cuando menos se lo espere, la idea regresa, misteriosamente redonda y completa, lista para ser transcrita. Y así. La mayoría de los escritores de éxito llegan a su propio método para liberar esta facultad por un proceso de ensayo y error, tan oscuro que pocas veces son capaces de ofrecer al principiante en busca del secreto ni una pista de lo que es. Sus reflexiones sobre sus hábitos de escritura son tan distintas las unas de las otras que no nos extraña que el joven escritor a veces sienta que sus mayores están confabulados para engañarle y confundirle sobre los verdaderos procesos de la literatura.

Ritmo, monotonía, silencio

No existe confabulación alguna: debo decir que lo que hay es una falta notable de celos o envidia personal entre escritores. Te dirán lo que puedan, pero cuanto más instintivos sean los artistas menos capaces son de analizar su forma de trabajar. Lo que se consigue, tras largos interrogatorios, después de leer muchos informes, no es una explicación sino, normalmente, afirmaciones sencillas sobre su experiencia personal. Están de acuerdo en decir que la idea de un libro o de un relato normalmente llega de forma súbita. En ese momento, muchos de los personajes, muchas de las situaciones, el final de la historia pueden ya estar —vaga o vívidamente— prefiguradas. Luego se produce un periodo de pensar intensamente y trabajar las ideas. En algunos autores este es un periodo de gran excitación; parecen intoxicados con las posibilidades que se abren ante su mente. Luego llega un periodo más callado; y como casi

todo escritor vivo se mantiene ocupado de una forma bastante idiosincrática durante este periodo, pocas veces nos damos cuenta de que todas esas ocupaciones tienen una especie de denominador común. Montar a caballo; tejer; barajar cartas y hacer solitarios; pasear; perder el tiempo; ¿veis cómo todas tienen un denominador común? De tres dígitos, podríamos decir: todas son ocupaciones rítmicas, monótonas y sin palabras. Esa es la clave.

En otras palabras, todo autor, sin importar la manera cómo ha llegado, por suerte o tras una larga búsqueda, se coloca a sí mismo en un estado levemente hipnótico. Mantiene la atención, pero apenas; no le exige gran cosa. Muy por debajo de la superficie de la mente, tan profundamente que casi no es consciente de que se está produciendo una actividad (a no ser que por fin lo haya descubierto observándose a sí mismo), su historia se está fusionando y soldando para formar una obra integrada.

Un suelo que frotar

Sin más pistas que estas puede que seas capaz de encontrar una ocupación de este tipo para ti; o puede que reconozcas en algún hábito recurrente la promesa de una ocupación que te sería útil. Pero la desventaja de la mayoría de estas formas de ocupar el tiempo descubiertas por accidente es que son solo crudamente oportunas. Cuando se han hallado de veras rara vez se abandonan. De hecho, muchos escritores llegan a un verdadero grado de superstición sobre los métodos que les funcionan. «Estaría bien si tuviera un suelo que fregar», me dijo una vez una alumna, la esposa de un catedrático que escribía en los huecos que le dejaba la crianza de una gran familia, y que había descubierto que sus historias tomaban la mejor forma cuando estaba fregando el suelo de la cocina. Había tenido un poco de éxito, de manera que se había venido a la ciudad a estudiar; estaba absolutamente convencida de que sería incapaz de escribir de nuevo mientras no volviera a la rítmica monotonía de la fregona. Se trata de un caso extremo; pero hay muchos autores famosos con supersticiones tan obstinadas y firmes como las de esa ama de casa del Medio Oeste, aunque no las

confiesen abiertamente. Y de hecho muchos de los métodos que se han descubierto por accidente son tan arbitrarios, ineficientes y desordenados como fregar suelos.

Hay una manera de acortar ese «periodo de incubación» y producir una obra mejor. Y esa manera es la magia del escritor, esa que prometí al principio de este libro.

---

[5]. Véase cualquier biografía de Mozart, por ejemplo.

La magia del escritor

X es a la mente lo que la mente es al cuerpo

Vamos a fingir, por pura conveniencia, que esta facultad, este genio que está presente en todos nosotros a mayor o menor escala, ha sido aislado, analizado y estudiado; y que se ha descubierto que se encuentra en relación con la mente de la misma manera que la mente está en relación con el cuerpo. Si la palabra «genio» sigue siendo demasiado grandilocuente para que nos sintamos cómodos con ella, si te parece que bajo este disfraz artero se te está presentando una cualidad espiritual de la que desconfías, aguanta un poco con estas ideas, y llamemos a la facultad que estamos considerando simplemente X. Hay que pensar en X como en un factor en una ecuación de álgebra —X es a la mente lo que la mente es al cuerpo—. Para pensar intensamente hay que mantener el cuerpo quieto; como mucho, se puede uno ocupar de una tarea ligera y mecánica que podemos llevar a cabo como autómatas. Para poner X en acción, entonces, hay que acallar la mente.

Observarás que este era exactamente el objetivo secreto de todas esas actividades rítmicas, monótonas y sin palabras: estaban diseñadas para mantener tanto la mente como el cuerpo en una especie de estado de suspensión mientras que la facultad más elevada, o más profunda, trabaja. Mientras funcionaban, se utilizaban una y otra vez. Pero normalmente eran torpes, insatisfactorias, y no siempre obtenían resultados uniformes. Además, solían ocupar mucho más tiempo del que necesita esa cualidad desconocida para realizar sus funciones. De forma que, si tienes la suerte de ser un joven escritor que aún no ha encontrado la fórmula para tener ese periodo de gestación de una historia, estás en situación de aprender un método más rápido y mejor de llegar al mismo resultado.

Mantén la mente quieta

En pocas palabras, se trata de lo siguiente: aprende a mantener la mente tan quieta como el cuerpo.

Para algunos este consejo es tan fácil de asumir que no pueden creerse que alguien pueda tener dificultad para seguirlo. Si perteneces a ese grupo de afortunados, no intentes realizar ninguno de los ejercicios intensivos que voy a describir ahora. No los necesitas, y no harán más que confundirte. Pero al llegar a este punto del libro, ciérralo, mantén un dedo marcando la página y cierra los ojos, manteniendo la mente, durante unos segundos, tan quieta como puedas.

¿Te funcionó, aunque solo fuera durante una fracción de segundo? Si nunca lo has intentado antes, puede que te sorprenda y te deje perplejo descubrir lo ocupada, revuelta e inquieta que parece tu mente. «El mono charlatán» es como un indio se refiere a su mente, una definición que es mitad burlona y mitad cariñosa; de la misma manera, san Francisco de Asís llamaba a su cuerpo «mi hermano, el asno». Un alumno que lo probó exclamó sorprendido: «¡Se escabulle como un bicho!». Pero, para ti, dejará de escabullirse, después de practicar un poco; o al menos se estará lo suficientemente quieta para lo que tú necesitas.

Práctica con control

La mejor forma de practicar es repetir este procedimiento una vez al día durante varios días. Sencillamente cierra los ojos con la idea de mantener la mente quieta, pero sin sentir urgencia ni tensión por conseguirlo. Una vez al día: no intentes forzarlo. Cuando empieces a obtener resultados alarga un poco el rato de quietud, pero nunca te esfuerces en ello.

Si descubres que no eres capaz de aprender a hacerlo tan

fácilmente, intenta lo siguiente: escoge un objeto sencillo, como una pelota de goma gris. (Es mejor no escoger nada que tenga una superficie brillante o algún rasgo llamativo.) Sujeta la pelota en la mano y mírala, concentrando tu atención en ese objeto sencillo, y convocando calladamente a tu mente cuando se ponga a vagar. Cuando seas capaz de pensar en el objeto y nada más, da el siguiente paso. Cierra los ojos y sigue mirando la pelota, sin pensar en nada más. Luego prueba a ver si eres capaz de deshacerte también de esa sencilla idea.

El último método es dejar que tu mente vague todo lo que quiera, observándola con indulgencia mientras corre de acá para allá. En breve, se irá acallando. No le metas prisa. Si no se calla del todo, probablemente se quede bastante quieta.

La idea de la historia como objeto

Cuando lo hayas conseguido, aunque solo sea por poco, intenta mantener la idea de una historia, o un personaje, en tu mente, y deja que la quietud se centre en eso. En breve, verás resultados casi increíbles. Ideas que tenías en forma académica o poco convincente adoptan colores y formas; un personaje que era una marioneta se moverá y respirará. Consciente o inconscientemente todos los escritores que en el mundo han sido convocan esta facultad para que les dé hálito de vida a sus creaciones.

Ahora estás preparado para probar este procedimiento de una forma más extensa.

La magia en acción

Como esto no es más que práctica (aunque al realizar las prácticas puedan ocurrírsete más ideas de las que esperas), puede que te pongas a ello de manera algo mecánica. Escoge cualquier idea para

una historia al azar. Si no quieres usar para esto una de las tramas que atesoras, he aquí una variante que te puede funcionar: sustituye el personaje de un libro que conozcas bien por alguien a quien conoces en la vida real. Si tu hermana hubiera hecho el papel de Becky Sharp, por ejemplo, ¿cómo habría terminado Vanity Fair? ¿Imagina que Gulliver hubiera sido una mujer? No importa que la idea sea vaga o artificiosa o incompleta. Para nuestros propósitos, cuanto menos satisfactoria parezca de momento, más completa será la demostración de la eficacia del método. Haz un resumen en bruto de la historia. Decide cuáles son los personajes principales, luego los secundarios. Ten una visión lo más clara posible de la situación crucial en la que quieres ponerles, y cómo te gustaría dejarles al final. No te preocupes por cómo entran o salen del dilema, sencillamente míralos ahí dentro, y luego mira cómo se resuelve. Recuerda en este punto el experimento del anillo y el círculo, y que visualizar el final era suficiente para poner el proceso en marcha. Repasa la historia con un estado de ánimo placentero e indulgente, corrigiendo cualquier punto evidentemente absurdo, recordando este o aquel elemento que te gustaría incluir si pudieras hacerlo de forma natural.

Ahora llévate ese resumen en bruto de paseo. Vas a caminar hasta que estés solo moderadamente cansado, y en ese punto vuelve a tu punto de partida; mide así la distancia. Entra en un ritmo suave y fácil, nada de vigor y atletismo; un paseo perezoso, ocioso, es mejor al principio, aunque puede que después vayas más deprisa. Ahora piensa en tu historia; déjate absorber por ella, pero piensa en ella como una historia, no en cómo la vas a escribir, o en los medios que usarás para conseguir este o aquel efecto. Niégate a que te despiste cualquier elemento exterior. Al volver atrás hacia tu punto de partida, piensa en el final de la historia, como si la estuvieras apartando a un lado después de leerla.

Inducir el «coma artístico»

Ahora date un baño, y sigue pensando en ella sin mucha concentración, y luego entra en una habitación en penumbra.

Túmbate boca arriba; o bien, si de esa manera te entra sueño, lo mejor es sentarse de un modo no del todo relajado en un butacón bajo. Cuando estés cómodo, no vuelvas a moverte: acalla tu cuerpo. Luego acalla tu mente. Quédate ahí echado, ni del todo dormido ni del todo despierto

Después de un rato —pueden ser veinte minutos, puede ser una hora, o dos— sentirás el impulso definitivo de levantarte, una especie de subidón de energía. Obedécelo de inmediato; estarás en un estado ligeramente sonámbulo, indiferente a todo lo que hay sobre la tierra excepto a aquello que vas a escribir; ciego al mundo exterior pero vívidamente alerta al mundo de tu imaginación. Levántate y dirígete a tu cuaderno o a tu máquina de escribir, y empieza a escribir. El estado en el que te encuentras ahora mismo es el estado en el que un artista trabaja.

A modo de despedida

La calidad del texto resultante depende de ti y de tu vida: de lo sensible y lo cabal que seas, de cómo tu experiencia refleje la de tus lectores potenciales, de lo bien que hayas aprendido los componentes de una buena prosa, del oído que tengas para el ritmo. Pero, sea o no limitado, encontrarás, si has seguido los ejercicios, que puedes producir una obra coherente y bien formada por medio de este método. Tendrá defectos, por supuesto; pero serás capaz de verlos objetivamente y de trabajar para eliminarlos. Por medio de estos ejercicios te has convertido en un buen instrumento para ser utilizado por tu propio genio. Eres flexible y robusto, como una buena herramienta. Conoces la sensación de trabajar como un artista.

Ahora lee todos los manuales técnicos sobre la escritura de ficción que quieras. Por fin estás en disposición de que te hagan bien.

A modo de conclusión:

algunos puntos prosaicos

Mecanografía

Aprende mecanografía en cuanto puedas. Después, si es posible, aprende a componer un texto a máquina. A no ser que escribas deprisa y con claridad, un primer borrador escrito a mano suele ser un gran esfuerzo baldío. Asegúrate de que no sacrificas nada al hacer la transición de escribir a mano a escribir a máquina. Hay personas que nunca son capaces de obtener las mismas cualidades en la obra mecanografiada de las que son capaces de atrapar escribiendo más relajadamente. Escribe dos ideas más o menos similares, una con cada método; ahora compáralas. Si el borrador escrito a máquina es más abrupto, si encuentras que hay ideas que se te escapan pero que puedes encontrar en tu versión manuscrita, componer un texto a máquina no va a ser un método adecuado para ti.

Ten dos máquinas de escribir

El escritor profesional debería tener dos máquinas de escribir, una normal y una portátil —preferiblemente una portátil poco ruidosa —. Escoge máquinas que tengan el mismo tipo de letra; las dos deberían ser pica, o las dos deberían ser elite. Esto te permitirá escribir cuando quieras, cuando a ti te venga bien, en cualquier habitación, en cualquier momento libre, o mientras estés de viaje. Y también puedes dejar un texto incompleto en la máquina, como reproche mudo —si encuentras que ese tipo de gestos te hacen falta —.

Papel y lápiz

Saquea una papelería. Hay innumerables bolígrafos y plumas en el mercado, con todo tipo de puntas y diversos colores. Pruébalos todos; es probable que encuentres el lápiz ideal para tus propósitos. Una mina de dureza mediana es la mejor para la mayoría de los escritores: las páginas no se emborronan y sin embargo no hace falta ejercer mucha presión al escribir.

Prueba con papel kraft y con papel satinado, que tiene un acabado suave y deslizante. Muchos amateurs usan papel de carta porque no han tenido la suerte de encontrarse con papel más suave, pero el grano del papel de carta puede irritarles, darles una sensación como de porcelana pintada.

Prueba a escribir en folios sueltos, en libretas de diversos tamaños, y en cuadernos. Ten un cuaderno de notas lleno de hojas en blanco preparado para llevar en cualquier trayecto corto. Para viajes largos lleva papel de máquina y una máquina portátil, y aprovecha el tiempo.

No compres el papel de folio más pesado e impresionante para los manuscritos terminados. Ocupa y pesa demasiado cuando se mete en un paquete, y el papel se estropea antes que el papel de menor gramaje. «Un buen papel de dieciséis libras» es la forma de pedir lo que necesitas. Si el dependiente no te entiende, busca una papelería mejor.

En la máquina de escribir: ¡ESCRIBE!

Aprende lo antes posible a trabajar desde el momento en que te sientas a la máquina, o con lápiz y papel. Si en este momento te encuentras perdido en ensoñaciones, o mordiendo el extremo del papel, levántate y vete a la otra esquina de la habitación. Quédate

ahí mientras reúnes fuerzas. Cuando tengas la primera frase lista, vuelve a tus herramientas. Si te niegas con constancia a perderte en ensoñaciones en tu mesa de trabajo, tendrás la recompensa de encontrar que solo sentarte en tu sitio será suficiente para que tu escritura fluya.

Si eres incapaz de terminar un texto de una sentada, haz una cita contigo mismo para volver al trabajo antes de levantarte de la mesa. Encontrarás que esto funciona como una sugerencia posthipnótica, en más de un sentido. Volverás al trabajo sin demora, y pillarás el mismo punto con poca dificultad, de tal forma que, cuando esté terminada, tu historia no mostrará muchos estilos diferentes, como si fuera una colcha de patchwork.

Para los adictos a la cafeína

Si tienes el vicio de posponer toda actividad hasta que no hayas tomado tu café matutino, compra un termo y llénalo por la noche. Esto desbaratará los planes de tu astuto inconsciente de la forma más elegante. No tendrás excusa para retrasar el trabajo mientras esperas que hierva tu estimulante.

El café versus el mate

Si tiendes a beber mucho café cuando estás en plena actividad creativa, intenta sustituir la mitad del café por mate, una bebida sudamericana muy parecida al té, que es estimulante pero inocua. Se puede comprar en cualquier ultramarinos, y es muy fácil de preparar.

Lectura

Si estás escribiendo un manuscrito tan largo que la idea de no leer nada en absoluto hasta que no lo termines resulta intolerable, asegúrate de elegir libros que sean lo más distintos posible de tu propio trabajo: lee libros técnicos, de historia o, lo mejor de todo, libros en otros idiomas.

Compra de libros y revistas

De vez en cuando, entrégate lujuriosamente a la compra de libros y revistas, e intenta hacerte una idea de los posibles requisitos exigidos por un editor de revistas. Compra una buena guía del mercado de ficciones, y cada vez que oigas que un editor está buscando manuscritos que suenan parecidos al tipo de escritura que te interesa, busca un ejemplar de la revista.

Bibliografía

Edith Wharton, The Writing of Fiction, Scribner, 1925. [Escribir ficción, Páginas de Espuma, 2011.]

A. Quiller-Couch, On the Art of Writing, Putnam, 1916.

A. Quiller-Couch, On the Art of Reading, Putnam, 1920.

Percy Lubbock, The Craft of Fiction, Scribner, 1921.

E. M. Forster, Aspects of the Novel, Harcourt, Brace, 1927. [Aspectos de la novela, Debate, 2003.]

The Novels of Henry James, Definitive Edition, Scribner, 1917. [Henry James, novelas, véase especialmente el prefacio a La torre de marfil, Pretextos, 2003.]

Graham Wallas, The Art of Thought, Harcourt, Brace, 1926.

Mary Austin, Everyman's Genius, Bobbs Merrill, 1925.

Thomas Uzzell, Narrative Technique, Harcourt, Brace, 1923.

F. W. H. Myers, Human Personality and its Survival of Bodily Death, Longmans, Green, 1920. Véase en particular el capítulo sobre el genio.

Edith Wharton, «The Confessions of a Novelist». Atlantic Monthly, abril, 1933.

Percy Marks, The Craft of Writing, Harcourt, Brace, 1932.

S. T. Coleridge, Biographia Literaria, Various editions [Biografía literaria, Pre-Textos, 2010.]

Conversations of Eckermann with Goethe, tr. By John Oxenford, Dutton, 1931. [J. P. Eckermann, Conversaciones con Goethe, Acantilado, 2011.]

Longinus, On the Sublime, tr. By W. Rhys Robertos, Macmillan, 1930. [Longino, De lo sublime, Acantilado, 2014.]

Alexander Pope, Essay on Criticism. Ediciones varias.

William Archer, Play-Making, Dodd, Mead, 1912.

George Saintsbury, History of English Prose Rythm, Macmillan, 1922.

Charles Williams, The English Poetic Mind, Oxford, 1932.

Anónimo, The Literary Spotlight, Doran.

24 autores ingleses, Mr Fothergill's Plot, Oxford, 1931.

Douglas Bement, Weaving the Short Story, Richard R. Smith, 1931.

Ford Madox Ford, It Was the Nightingale, Lippincott, 1933.

Arnold Bennett, How to Live on 24 Hours a Day, Doran, 1910. [Cómo vivir con 24 horas al día, Melusina, 2010.]

T. S. Eliot, Selected Essays, Harcourt, Brace, 1932. [Función de la poesía y función de la crítica, Tusquets, 1999.]

Virginia Woolf, The Common Reader. [El lector común, Lumen, 2010.]

Virginia Woolf, Monday or Tuesday, Harcourt, Brace, 1921. [Cuentos recogidos en Cuentos completos, Alianza, 2012.]

The Journals of Katherine Mansfield, edited by J. Middelton Murry,

Knopf, 1927. [Katherine Mansfield, Diario, Lumen, 2008.]

Storm Jameson, The Georgian Novel and Mr Robinson, Morrow, 1929.

Blanche Colton Williams, Handbook on Story Writing, Dodd, Mead, 1930.

Henry Seidel Canby, Better Writing, Harcourt, Brace, 1926.

Paul Elmer More, The Shelburne Essays, 11 volúmenes, Houghton Mifflin.

Irving Babbitt, The New Laokoon, Houghton Mifflin, 1910.

Lafcadio Hearn, Talks to Writers, Dodd, Mead, 1920.

Y, finalmente, quienes lean en francés podrán triplicar esta lista de libros con las obras de Sainte-Beuve, Remy de Gourmont, Gustave Flaubert, los Diarios de los hermanos Goncourt, Jules Lemaître, Paul Valéry o André Gide (ver concretamente Les Faux-Monnayeurs, o Los falsificadores de moneda, publicado en España por Alba Editorial en 2009).

Nota del editor: se ha conservado el orden de la bibliografía tal como aparece en la primera edición de Para ser escritor.